THE LIBRARIES

COLUMBIA UNIVERSITY

MUSIC LIBRARY

Musiker-Biographien.

Vierter Band:

Liszt.

Von

Ludwig Nohl.

Erster Theil.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Alle Rechte zur Herausgabe von Ueberſetzungen behält der Verfaſſer ſich vor.

Biographie Liszts

von

Ludwig Nohl.

„Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers!"

781
M473
v.2

Im Gegensatze zu dem Verfahren bei den ersten Biographien lassen wir diesmal, sowie es auch der Meister in seinem gewaltigsten Oratorium gethan, das Leben des Helden durch seine Thaten sich selbst erzählen, die sich denn ebenfalls in steter Steigerung vor uns aufrollen.

Da ist zunächst seine erste Jugendzeit mit ihrer unbegreifbaren Virtuosenschaft. Es ist ein wahres Erdrücken der Schlangen in der Wiege, so spottet diese Kraft jeder Hemmung und Schwierigkeit in der Darstellung ihrer Kunst. Da ist die Aufnahme neuer Keime aus dem ewig fruchtbaren Naturleben, vor allem aus der dämonischen Welt der Zigeuner. Da ist jenes Aufleuchten des großen Menschen in dem großen Künstler: es ersteht an der Reibung mit einem verwandten Genie, dem aber anders als bei Liszt selbst, das Letzte, was auch dem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt, der Genius der Menschheit nicht aufgegangen war, — wir meinen den großen Geiger Paganini, — und es bethätigt sich dann sofort mächtig in der Berührung mit dem einzig ebenbürtigen Künstler, der ihm im Leben begegnete, dem er selbst aber auch durchs ganze Dasein treu die große That verwirklichen half, die wir heute in unserem „Bayreuth“ besitzen.

Da ist ferner in bewundernswerther Vielseitigkeit die thätige Antheilnahme an sämmtlichen entscheidenden geistigen Fragen der Zeit und der Menschheit: wir erfahren es staunend aus der stattlichen Reihe der „Gesammelten Schriften“, die soeben vor uns sich aufthürmen. Da ist seine epochemachende neue Kunstthat, die Erschaffung der

„Symphonischen Dichtung“: sie ergab sich ihm aus solcher Betheiligung an allem, was Poesie und Leben heißt, wie von selbst. Da ist, alles krönend, das letzte und höchste Ziel, das er selbst sich gesetzt, die Erneuung der Kirchenmusik. Wir versuchen auch dem Laien wenigstens das Entscheidende dieser Hochthat annähernd zu verdeutlichen.

Und damit auch nichts Wesentliches in der Skizzirung eines solchen fast überreichen Lebens fehle, begegnen wir dem Genius zuletzt noch persönlich in seiner Schöpfung, als „Meister“! Aber so viel liebende Güte auch hierbei walten möge, es ist nicht wie Ludwig Richters gemüthlich-gemächlicher Bienenvater, es ist wie Michelangelo's gewaltiger „Herr“, dem die soeben geschaffene Eva sich demuthvoll beugt, es ist wie Prometheus unter den geliebten Geschöpfen, die sein Hauch erst zum Leben beseelen will. Und in welchem Maße dies gelungen, weiß die Welt aus der großen Zahl seiner Meisterschüler, deren stolze Namen uns das ganze Bild umrahmen.

So wandeln wir selbst hier wie in einer neuen Schöpfung und erkennen, daß unsere Tage auch in der reinen Kunst der Töne keinem anderen Zeitalter etwas nachzugeben haben, daß sie vielmehr dem großen Besitz der Vergangenheit manch herrlichst dauerndes Edelstück hinzugefügt haben.

1. „Les préludes.“

„Wieder ein junger Virtuose, gleichsam aus den Wolken heruntergefallen, der zur höchsten Bewunderung hinreißt. Es grenzt ans Unglaubliche, was dieser Knabe leistet, und man wird in Versuchung geführt, die physische Möglichkeit zu bezweifeln, wenn man den jungen Riesen Hummels schwere Composition herabdonnern hört,“ so lautet ein Wiener Bericht über den kaum elfjährigen Knaben, und nur ein Jahr später hören wir Paris förmlich Wunder schreien über diese nie gesehene Erscheinung: wie einst bei dem Knaben Mozart in Neapel muß auch hier das Clavier herumgedreht werden, damit man sehen könne, was man blos zu glauben nicht vermöge. Dabei werden die liebenswürdigen menschlichen Eigenthümlichkeiten des jungen Künstlers angedeutet, die später ebenso das Entzücken aller Welt wurden wie sein Spiel. „Seine Augen glänzen von Leben, Muthwillen und Freude, er wird nicht zum Clavier geführt, er fliegt darauf zu, man klatscht, und er scheint überrascht, man klatscht von neuem, und er reibt sich die Hände,“ heißt es hier, und dann wird das nationale Element, der begeisterte Ungestüm und die sichere Originalität, wie andererseits bezeichnenderweise der „männlich stolze Ausdruck“ hervorgehoben, der ihn eben als „hungarisches Wunderkind“ zeichne. Wir wollen diesen Spuren seiner Eigenthümlichkeit nachgehen, und zwar vor allem nach einem längeren biographischen Berichte, der offenbar in den Hauptzügen seiner eigenen Mittheilung entsprossen, am Anfange der dreißiger Jahre in der ersten Pariser Musikzeitung, in der vor wenig Jahren eingegangenen „Revue et gazette musicale“ stand.

Franz Liszt ist am 22. October 1811 zu Raiding bei Oedenburg geboren. Das Kometenjahr erschien seinen Eltern als eine gute Vorbedeutung seiner Zukunft. Der Vater, einer unbegüterten altadligen Familie angehörig, ward früh in Eisenstadt Rechnungsführer bei jenem Fürsten Nicolaus Esterhazy, der noch Joseph Haydn zu seinem Capellmeister hatte, und wenn er dem verehrten Meister des Quartetts persönlich auch meist nur im Kartenspiel nahe trat, das derselbe als einzige Erholung von seiner stets angestrengten Arbeit übte, so weilte er hier doch immer in einer Sphäre, die von nichts Geistigem so sehr wie von der Musik erfüllt war und daher seinem eigenen Innern die reichste Nahrung bot. Denn auch jener beste Schüler Mozarts, der ausgezeichnete Clavierspieler Hummel, geb. 1778 zu Preßburg, wirkte jahrelang als fürstlicher Capellmeister in Eisenstadt und Esterhaz, und der Vater Liszt ward ihm persönlich näher befreundet. Niemand hielt ihn als Clavierspieler so hoch wie er, sein Spiel hatte ihm einen unvergeßlichen Eindruck gemacht. Aber er war auch selbst von Natur in hohem Grade musikalisch, spielte sogar fast jedes Instrument, besonders Clavier und Cello, und war nur durch die Ungunst der Familienverhältnisse abgehalten worden, sich zum völligen Musiker auszubilden. Um so mehr übertrug er jetzt alle Träume und Hoffnungen des Künstlerthums auf den ältesten Sohn, dessen seltene Anlagen sich schon früh zeigten. „Du bist vom Schicksal bestimmt, du wirst jenes Künstlerideal verwirklichen, das meine Jugend vergeblich bezaubert hielt, in dir will ich mich verjüngen und fortpflanzen," sagte er oft zu ihm. Und so sehr erschien ihm schon jetzt alles in des Knaben Dasein von Bedeutung, daß er ein Tagebuch über ihn führte und darin „mit der kleinlichsten und ängstlichsten Pünktlichkeit eines zärtlichen Vaters" seine Aufzeichnungen machte. Da heißt es denn zunächst aus der Erinnerung jener Kindeszeiten:

„Nach der Impfung begann eine Periode, worin der Knabe abwechselnd mit Nervenleiden und Fieber zu kämpfen hatte, die ihn mehrmals in Lebensgefahr brachten. Einmal, in seinem zweiten oder dritten Jahre, hielten wir ihn für todt und ließen seinen Sarg machen. Dieser beunruhigende Zustand dauerte bis in sein sechstes Jahr fort. In seinem sechsten Jahre hörte er mich ein Concert von Ries in Cismoll spielen. Er lehnte sich ans Clavier, war ganz Ohr. Am Abend kam er aus dem Garten zurück und sang das Thema. Wir ließen's ihn wiederholen, er wußte nicht, was er sang: das war das erste Anzeichen seines Genies. Er bat unaufhörlich, mit ihm das Clavierspiel zu beginnen. Nach drei Monaten Unterricht kehrte das Fieber zurück und nöthigte uns zur Unterbrechung. Die Freude am Unterricht raubte ihm nicht die Lust, mit Kindern seines Alters zu spielen, obwohl er von nun an mehr für sich allein zu leben suchte. Er blieb sich in seinen Uebungen nicht gleich, doch immer folgsam bis in sein neuntes Jahr. Dies war der Zeitpunkt, wo er zum ersten Male öffentlich spielte und zwar zu Oedenburg. Er spielte ein Concert von Ries in Esdur und phantasirte. Das Fieber hatte ihn ergriffen, schon ehe er sich ans Clavier setzte, und ward durch das Spielen noch verstärkt. Schon lange zeigte er großes Verlangen, öffentlich zu erscheinen, er bewies dabei viel Unbefangenheit und Muth."

Was aber war, unterbrechen wir hier zunächst den Bericht, die lebendige Quelle dieser inneren Hingebung an die Kunst so wie der heiße Trieb, sie öffentlich zu zeigen? Weder Ferdinand Ries, der blos die Allüren seines großen Lehrers Beethoven nachahmte, oder auch Mozarts Schüler Hummel, der Haydn bei Esterhazy nachgefolgt war, noch dieser große Vater der modernen Instrumentalmusik selbst, sie konnten nicht entfernt jenes „Genie des Vortrags" erzeugen, von dem man schon damals die ersten Wunderdinge sah und das eben selbst wie ein schöpferischer Drang

diese jugendliche Seele erfüllte und mit heißer Sehnsucht zum Ausdruck seiner selbst, zum öffentlichen Vortrag trieb. Denn da heißt es in einem Pariser Bericht der Schumann'schen Musikzeitung von 1834, er spiele oft „zart und sanft elegisch", dann wieder „mit einer sich selbst zerknirschenden Leidenschaft", feurig, ja wüthend, so daß man meine, das Clavier müsse unter seinen Fingern zerbrechen, man höre ihn während des Spiels oft stöhnen, röcheln, man sehe ihne Kopf, Augen, Hände, den ganzen Oberleib nach allen Seiten hin heftig bewegen. Ja einmal war er dort ohnmächtig vom Clavier herabgesunken. Woher diese unerhörte Kraft gabe an die Musik, woher dieses, man möchte sagen die ausleben der Seele in seinem Spiel?

Es giebt ein seltsames Volk, das vom Himalaya breitet bis zum Ebro und dem schottischen Hochlande, auf dieser weiten Gotteswelt besitzt als — sich selbst die Natur. Nicht Haus noch Herd, nicht Staat noch gesellschaftliche Ordnung binden es, es hat keine ständige Thätigkeit, keinen Beruf, der aus Pflicht und Neigung ein festgekittetes Dasein ausmachte, es hat keine Sitte, keine Kirche, keinen Gott! Und dennoch lebt dieses Volk seit den Jahrhunderten, die wir es kennen, unverändert in Art und Zahl, doch nirgends fixirt. Es sind die Zigeuner, die so scheinbar nichts besitzen, was die Erde dem Menschen bietet und das Leben lebenswerth macht. Zudem noch, wo sie sich zeigen, auf das Innerlichste sind sie verachtet oder doch gering geschätzt. Ja wohl haben sie nichts und sind wie ein von Gott ewig verlassenes, ewig elendes Stück Menschengeschlecht. Aber eins haben sie, und trotz unserer Cultur und Kunst, ihre Musik! Und wie sie nun in der Natur die vollen Wonnen eines Daseins empfinden, das ganz frei ist, frei von allem, was die nächste Regung und Neigung hemmt, so lassen sie in ihren Weisen, vor allem aber in dem improvisirten Vortrag derselben, die ganze gottgegebene Freiheit der inneren Empfindung in all ihren

Wallungen vom stolzesten menschlichen Bewußtsein bis zur allerinnigsten Sehnsucht der Seele nach Mittheilung an gleichfühlende Wesen ertönen: es ist, als wäre ihnen diese Musik Welt und Gott, Leben und Glück, Sonne und alles Gedeihen der Welt, das wir in unserem eigenen Innern antheilvoll widerhallen fühlen. So hat Liszt selbst uns in einer eigenen bemerkenswerthen Schrift die Ungreiflichkeit der Fortdauer dieses in Atome aufgelösten indischen Menschenstammes zu lösen gesucht, so erklärt sich die größere Unbegreiflichkeit, daß ein solches, aller sittlichen und geistigen Lebensbasis entbehrendes Volk eine Kunst, und zwar eine von solcher Originalität, Tiefe und Macht besitzt. Hören wir ihn selbst aber weiter, um die Ueberwirkung seines eigenen Vortrags zu erfassen.

„Das Andenken der Zigeuner verknüpft sich mit meinen Kindheitserinnerungen und einigen ihrer lebhaftesten Eindrücke", schreibt in den fünfziger Jahren der weltberühmte „Zauberer aus Ungarland". „Später wurde ich wandernder Virtuose, wie sie es in unserem Vaterlande sind. Sie haben die Pfähle ihrer Zelte in allen Landen Europas aufgestellt und ich durchlief das wirre Netz von Wegen und Pfaden, auf dem sie im Laufe der Zeiten umherirrten, in einigen Jahren ihre geschichtlichen Geschicke gewissermaßen in gedrängtem Bilde wiederholend. Ich blieb dabei gleich ihnen der Bevölkerung jener Länder fremd, verfolgte gleich ihnen mein Ideal in einem unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der Natur." Und nun gesteht er sich im Aufwachen jener frühesten Erinnerungen, daß wenig Dinge in jenen ersten Lebenstagen ihn so lebhaft ergriffen haben, wie das von den Zigeunern an der Schwelle jedes Palastes, jeder Hütte aufgegebene Räthsel, wenn man ihnen das Almosen spendete, um ein paar leise ins Ohr geflüsterte Worte oder ein paar laut gespielte Tanzmelodien, um ein paar Lieder, wie sie kein Minstrel singt, bei welchen Liebende in Entzücken versinken

und welche Liebende doch nicht selbst erfinden können! Wie oft habe er sich nicht um Lösung dieses Zaubers gefragt, der über allen walte und von keinem unter ihnen gebrochen werde. Als schmächtiger Lehrling eines strengen Meisters, eben seines Vaters, habe er noch keinen andern Ausblick in die Welt der Phantasie gekannt, als das architektonische Gerüst künstlich aneinander gereihter Noten, ur wenn wir dabei an altväterische Componisten wie je Hummel und Ries denken, so glauben wir ihm doppe daß es ihn reizen mußte, den Zauber zu erfassen, t da sichtbarlich vor aller Augen diese schwielenbedeck Hände ausübten, wenn sie mit den Pferdehaaren über elenden Instrumente strichen oder so gewaltig heraus dernd das Metall erklingen ließen.

Und nun erfahren wir, wie diese Kinder der Ne mit ihrer, dem geheimsten und unwillkürlichsten Regen Empfindung entsprossenen Kunst ihn beschäftigten und ihn förmlich einen inneren Neid um ihre unwiderstehliche Wir kung in die des Neides sonst völlig unfähige Seele warfe Seine wachen Träume seien von diesen kupferfarbige durch den Wechsel der Jahreszeiten und ausschweifend Erregung jeder Art frühzeitig welken Gesichtern erfüllt g wesen, von diesem trotzigen Lächeln, den fahlrothen Auge wo neben Blitzen, welche glänzen ohne zu leuchten, eine sardonische Ungläubigkeit lacht. Immer schwebten ihm im Geist ihre Tänze vor, ihre weichen und elastischen, prallenden und herausfordernden Bewegungen dabei. Halb und halb tauchte vor seinem geistigen Blick die Einsicht auf, „daß statt der Reihenfolge neblig glanzloser Tage, wie sie den Hintergrund unserer civilisirten Welt bilden, auf dem sich nur hie und da einige freudestrahlende oder schmerzflammende Momente hervorheben, diese Menschen sich ein tieferes Gewebe von Freude und Leid bilden, welches, wechselnd von Liebe, Gesang, Tanz und Wein, wie von vier Elementen der Wollust und des Taumels erweckt und beschwichtigt werden."

Seine Seele hatte sich früh mit dem Dämonischen berührt, das wie eine Sphinx im Innern der Natur thront, er hatte die geheimnisvolle Macht jenes Schaffens empfunden, das die Welt bildet und erhält, er fühlte sie als seine eigenste innere Natur und Kraft, und sein Herz mußte im tiefen Bewußtsein dieses Zauberbesitzes um so höher aufjauchzen, als er sich zugleich nicht von jener anderen Seite menschlichen Hochbesitzes ausgeschlossen wußte, von der Cultur und höheren Kunstbildung, die auch diesem tiefsten Ausströmen natürlichen Lebens erst den Adel und die Hoheit des Gedankens leiht. Sein Genie leuchtete ihm hier vor. Aber, daß es ihm wirklich Genie, d. h. schöpferische Kraft blieb, verdankte er dieser steten innersten Berührung mit dem geheimnisvollen Walten der schaffenden Mächte der Natur. Daher auch schon ein Pariser Bericht vom Jahre 1834 über sein und das Spiel des ähnlich dämonischen Paganini sagt, die Musik sei ihnen die Kunst, die den Menschen sein höheres Dasein ahnen lasse und aus dem Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel führe, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spreche.

Verfolgen wir nun, wie die Wirkung dieses Spiels, die also offenbar schon der Knabe selbst durch solches lebendigstes Waltenlassen seines ureigenen Gefühls erzeugte, sein ferneres Schicksal bestimmte. Denn: „wie Tropfen einer geistfeurigen Essenz schlugen die Töne der bezaubernden Geige an mein Ohr," sagt er von dem großen Zigeunervirtuosen Bihary, den er im Jahre 1822 in Wien hörte. „Wäre mein Gedächtnis aus weichem Thon und jede seiner Noten ein Diamantnagel gewesen, sie würden nicht fester darin haften. Wäre meine Seele eine von dem in sein Bett zurückgekehrten Flußgott erweichtes Erdreich gewesen und jeder Ton des Künstlers ein befruchtendes Samenkorn, er hätte nicht tiefer in mir wurzeln können."

Der Vater führte ihn jetzt zum Fürsten Esterhazy, in

dessen Familie ja das musikalische Mäcenatenthum erblich war. Allein: „ich glaube, daß dergleichen nur durch Weiber bei ihm gelingen," schrieb der große Beethoven ein paar Jahre später, als er ihm wie anderen Fürsten seine Missa solennis zur Subscription anbot, und wollte sich überhaupt „keiner guten Denkungsart von ihm gegen sich versehen". Was sollte also hier gegenüber einem solchen bloßen jungen Anfänger in der Kunst Besonderes geschehen? Der Fürst machte ihm ein Geschenk von einigen hundert Francs. „Das war wenig für den Erben von Haydns Mäcen," fügt unser Bericht hinzu. Dagegen in Preßburg, einer größeren und gebildeten Stadt, fand der Knabe eine entsprechende Aufnahme. Ja sechs Adlige, darunter die edlen Grafen Amadee und Szaparty setzten ihm auf sechs Jahre ein Gehalt von sechshundert Gulden aus, das des Vaters Wunsch ermöglichte, dem Knaben eine würdige Ausbildung zu geben.

Bald darauf, im Jahre 1821, faßte derselbe denn auch den Entschluß, seine Stelle aufzugeben und sich mit Frau und Kind in Wien niederzulassen. Allein jetzt trat ängstliche Besorgnis seiner Frau, einer geborenen Oberösterreicherin, ein, die ihren Liebling nicht so der wechselvoll bewegten Woge einer Künstlerlaufbahn preisgegeben sehen wollte und zitternd fragte, was werden solle, wenn nach Ablauf jener Zeit ihre Hoffnung sich vereitelt zeige. „Was Gott will!" rief der neunjährige Knabe, der mit stillem Bangen solcher Unterredung gelauscht, ruhig aus und hatte so jeden Einwurf und jede Sorge der Mutter um so mehr besänftigt, als sie selbst ein innig gottergebenes und wahrhaft religiöses Gemüth besaß.

Sechshundert Francs war der ungefähre Verkaufspreis der Mobilien, es hieß also sich einrichten. Der liebenswürdige und bescheidene Karl Czerny war es, den, in Wien angekommen, der Vater zum Lehrer des Knaben erwählte, denn Czerny war eine kurze Weile Schüler Beet-

hovens gewesen und spielte fast alle seine Compositionen auswendig. Doch nur die wundergleiche Begabung des Knaben bestimmte den überbürdeten Lehrer zur Annahme desselben, und als er demselben gar Beethoven zu spielen gab, hatte er bald auch dessen ganze Liebe gewonnen. Denn wie mochte, was Czerny aus pädagogischen Gründen anfangs bestimmt, den trocken pedantischen Clementi ein Knabe spielen, der solchen Feuergeist der Musik in sich trug und solches frei quellende Leben dieser Kunst von Jugend auf mit Ohren genossen hatte? „Wenn er in die Musikläden kam, fand er die Stücke, die man ihm gab, nie schwer genug," sagt unser Bericht. „Einst zeigte ihm ein Verleger das Hmoll-Concert von Hummel, der Knabe blätterte das Heft durch und meinte, das sei eben nichts, das wolle er vom Blatte spielen. Und dies behauptete er auch vor den ersten Clavierspielern der Stadt. Die Herren, über das Selbstvertrauen des Knaben erstaunt, nahmen ihn beim Wort und führten ihn in den Saal, wo ein Clavier stand. Der Kleine führte das Concert mit eben so viel Fertigkeit wie Sicherheit aus." Es war dasselbe, mit dem er ein Jahr später vor Beethoven auftrat.

Denn jetzt hielt es ihn nicht mehr, sich ganz öffentlich zu geben. „Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen," hatte auch einmal in jüngeren Jahren Beethoven geschrieben, und ein Genie, das die vollste Freiheit und tiefste Wirkung solchen eigentlichen Vortrags vor der Oeffentlichkeit von frühesten Tagen an in persönlichstem Erleben erfahren hatte, sollte nicht diese einzig freie Woge, das offene Meer des großen Publikums suchen? „Ich erinnere mich noch, diesen Virtuosen gesehen und gehört zu haben, dessen männlich schönes Aeußere alle Unterscheidungszüge der Race an sich trug," schreibt Liszt selbst aus jenen Tagen, wo er in Wien zuerst Biharyi gehört. „Ich vermag mir noch den gebieterischen Zauber zurückzurufen, den er ausübte, wenn er mit zerstreuter und

zugleich melancholischer Fahrlässigkeit, die gegen die ... scheinende Lustigkeit seines Temperaments und den lebh... ten Blick, den er gleichsam sondirend in die Seele des Zu... hörers warf, scharf genug abstach, seine Geige zur Hand n... und ihr nun stundenlang, als vergäße er, daß die Zeit ... verfließt, Toncascaden entlockte, die bald wie in wilde... Fall hinstürmten, bald wie über sammtweiches Moos ... hinrieselten." Schon am 1. December desselben Jahres 1822 hatte der „kleine Herkules" in jenem Concert, wo ... Hummels Composition „herabdonnerte", auch das Andante von Beethovens Adur-Symphonie mit einer Arie des damals in Wien vergötterten Rossini auf solche Weise „... einigt und so zu sagen in einen Teig geknetet", daß der Berichterstatter überwältigt ausruft: Est deus in nobis! Ja wohl waltete ein Gott in dieser schöpferischen Vortrags... macht des Kleinen mit der freien Stirn, der kühnen Nase und dem durch sein großes tiefes Auge förmlich leuchtenden Antlitz, das von dem strotzenden Haar wie von anderen Ausstrahlungen dieser Kraft umwallt erschien. Und dies alles mag unseren ernsten Beethoven, der das Wahre vom Falschen, das Große vom Kleinen selbst so sicher zu unterscheiden vermochte, gedrängt haben nach dem Schluß jenes Concertes vom 13. April 1823, wie dies Liszt selbst erzählt hat, zu dem Knaben hinzugehen, *ihn in die Arme zu schließen und zu küssen!*

Es hatte schwer gehalten, den alternden Meister in ein solches Concert zu bringen. Seine Kränklichkeit, Harthörigkeit und mancherlei Kummer hielten ihn ja seit vielen Jahren ganz der Oeffentlichkeit ferne. Dazu der Widerwille gegen „Wunderkinder", die allerdings damals grassirten, und ein gewisser Unwille gegen Czerny, den seine eigenen edlen Werke nicht gegen den überall einreißenden eitelsten Virtuosenunfug schützten! Endlich jedoch hatten Ueberredung der Freunde, eigene Gutherzigkeit und das Kunstinteresse gesiegt. Hatte man den Kleinen doch, wie

ihm selbst aufgeschrieben ward, ihm und Mozart in ihrer Jugend gleichgestellt! „Die Gegenwart des berühmten Componisten, weit entfernt, den Knaben schüchtern zu machen, erhöhte seine Einbildungskraft," sagt unser Bericht und meldet ebenfalls ausdrücklich, Beethoven habe ihn aufgemuntert, aber in jenem zurückhaltenden Tone, der ihm in jenen letzten Jahren eigen gewesen und den man entweder seinen persönlichen Verhältnissen oder seiner tiefen Schwermuth über Taubheit zuschreiben müsse. Beethovens Leben hat uns den inneren Bestand seiner Seelenverfassung in diesen letzten Jahren, als die Neunte Symphonie mit ihrem „Freude, schöner Götterfunken" entstand, heute völlig aufgehellt. Man findet ihn nach seinem historischen Zusammenhang dargestellt in dem Buche: „Beethoven, Liszt, Wagner". Der junge Liszt aber nahm so den Weihekuß freiester Geistesdichtung in seiner Kunst mit auf den Weg in die große Welt.

Denn dahin ging es jetzt, nach Paris, das damals für die künstlerische und vor allem musikalische Production in der That die Welt bedeutete. Zudem fehlte, weil Beethoven selbst nicht mehr in dieser Hinsicht thätig war, in Wien die Gelegenheit voller musikalischen Ausbildung, so wie sie das Pariser Conservatorium unter dem damals weltberühmten Cherubini zu bieten schien. „Der Kleine erfreute sich einer guten Einnahme," sagt unser letzter Concertbericht, und diesen Mitteln zur Reise fügten sich bald neue in München hinzu, wo er gar schon mit dem damals sehr renommirten Moscheles zu wetteifern vermochte und sich den „zweiten Mozart" nennen hörte. Ebenso stand es in Stuttgart. Dann ging's nach Paris.

„Die beiden Fremdlinge machten ihren Besuch bei Cherubini, mit Empfehlungsbriefen vom Fürsten Metternich," sagt die Pariser Skizze. „Er empfing sie mit der Antwort: Ein Fremder kann nicht ins Conservatorium kommen! — Der Herr Director vergaß, daß er selbst Italiener war."

Der enttäuschte Vater gerieth in Verzweiflung. Hatte er doch seine ganze Existenz auf die Hoffnung einer vollen künstlerischen Ausbildung seines Sohnes gesetzt!

Mittlerweile war diese Hoffnung auf Erfolg und künstlerische Vollendung des Knaben dennoch in Fluß gekommen: das Publikum und die Freunde edlerer Kunst selbst vertraten die Stelle der engherzigen und neidischen Zunft und wurden Vater und Pathe zugleich bei diesem wahren Wunderkinde des neunzehnten Jahrhunderts, von dem unser Bericht mit Recht sagt: „Wir glauben, daß kein anderer Zeitgenosse am allgemeinen Borne unserer Zeit so reichlich geschöpft, daß keiner ihre mannigfachen Eigenthümlichkeiten so getreu abgespiegelt hat, wie er.“ Man rief die Beiden zunächst ins Palais Royal. Es war zu Neujahr 1824. Der Knabe bezauberte alles. Der Herzog von Orleans, später König Louis Philipp, hieß in seinem Entzücken ihn ein beliebiges Geschenk sich ausbitten. „Diesen Hanswurst!“ rief der Knabe und zeigte mit dem Finger auf einen schönen Gliedermann, der an der Wand hing.

„Die goldne Kette gieb mir nicht!“

— man erkennt schon hier, wie bei Mozart, das vollständig Eigensuchtslose des echten Künstlers, der stets nur spendet, niemals für sich verlangt. Diese rein menschlichen Züge wie der unvergleichliche Genius in diesem Knaben, der bald schon kein Knabe mehr war, riß fortan mit vollem Ungestüm alles in seine Kreise. Denn hören wir, was sein Jugendbiograph sagt, es wird allen seiner Fühlenden ebenso begreiflich wie anziehend sein:

„Ein Jahr verging und der junge Liszt ward indessen so zu sagen das Spielzeug aller Damen von Paris. Ueberall wurde er geliebkost und gehätschelt. Seine losen Streiche und Possen, seine Launen und Grillen wurden alle angemerkt und vielfach erzählt, alles fand man entzückend. In einem Alter von kaum dreizehn Jahren hatte er Liebe er-

regt, Eifersucht erweckt, Feindschaft entzündet: alles drehte sich um ihn, man war völlig in ihn vernarrt."

Wir vernahmen schon von den öffentlichen Berichten über diese jähe Eroberung der tonangebenden Gesellschaft des damaligen Europa, man findet sie in mehr Ausführlichkeit in eben jener Schrift: „Beethoven, Liszt, Wagner". Der Himmel habe für jenes außerordentliche Kind etwas Außerordentliches gethan, daß es im Alter von zwölf Jahren keinen Nebenbuhler mehr kenne, — und zwar in einer Kunst, in der er das leiste und verstehe, was sicher kein Sterblicher sich rühmen könne, ihm beigebracht zu haben. Das „Genie des Vortrags", dessen Quellen wir oben zu ergründen suchten, ohne jedoch dabei die letzte „verborgene Tiefe" aufdecken zu können, da sie in jener Vereinigung aller eigensten und freiesten Kräfte liegt, welche wir im allgemeinen Individualität und auf das Künstlerische angewendet eben „Genie" nennen, — diese unübertroffene Vortragskunst, die z. B. auf einen Schauspieler wie Talma damals so unwiderstehlich wirkte, daß er eines Abends im italienischen Theater, während man in allen Logen sich um den Knaben riß, ihn von hinten zärtlich umarmte und so innig umschloß, daß der Aermste Mühe hatte, sich loszuwinden, um nur den stürmischen Liebhaber zu sehen, — diese Kunst bildete sich jetzt in der fortwährenden lebendigen Aufnahme seiner Gaben durch ein großes und antheilnehmendes Publikum in Frankreich und England zu ihrer Vollendung aus.

Er, dessen Antlitz mehr und mehr das Gepräge eines Apollo mit dem Typus der beiden königlichsten Thiere, des Löwen und des Adlers gewann, so wie ihn uns ein vortreffliches Bild seiner Jünglingsjahre zeigt, ward selbst bald in seinem Spiele zu jenem „pythischen Gotte, der in glühenden Umarmungen der stolzen Muse ihre verborgensten Geheimnisse entlockt" und die Welt in staunendes Entzücken versetzt.

Den letzten entscheidenden Eindruck für diese seine unerreichte Vortragskunst aber empfing der junge Künstler durch Paganini. Es war die Sprache der unergründlichen Natur, was er hier wie bei den Zigeunern hörte, aber ins Edlere des Geistes übersetzt, ohne daß das Dämonische getilgt gewesen wäre, das so räthselvoll in ihrem Innern thront. Es war im Jahre 1831, als dieser Heros der Violinisten in Paris erschien und mit seinen Concerten alles vor ihm Aufgetretene verdunkelte. Die unglaublichsten Schwierigkeiten wurden in höchster Vollendung überwunden und „erschienen zugleich als nothwendige Ausdrucksmittel besonderer Stimmungen, als Ausdruck des tiefsten Schmerzes oder des ausgelassensten Humors.“ Liszt, damals neunzehn Jahre alt, ward von diesem Vortrage in innerster Seele getroffen. „Er gewann,“ sagt ein neuerer Musikschriftsteller, „die Ueberzeugung, daß nur durch neue ungewöhnliche Mittel eine große Versammlung in so beispiellosen Enthusiasmus versetzt werden könne und daß, wie hier der Geige, so auch dem Claviere noch ähnliche ergreifende Wirkungsmittel abzugewinnen seien: — er beschloß, der Paganini des Claviers zu werden.“

Daß er mehr wurde, wissen wir Heutigen.

Wir schließen daher diese Präludien seines Lebens mit einigen weniger gekannten Berichten aus dieser „ersten reproductiven Periode“ desselben.

Zunächst in jener ausgezeichneten Pariser Musikzeitung, deren vieljähriger Mitarbeiter Liszt selbst war, heißt es vom Jahre 1834, als er zweiundzwanzig Jahre alt war, folgendermaßen: „Sein Vortrag ist seine Sprache, seine Seele. Er ist der poetischste vollendetste Inbegriff aller Eindrücke, die er empfangen hat, alles dessen, wovon er eingenommen ist. Diese Eindrücke, die er allem Anschein nach vermittelst der Sprache gar nicht wiedergeben un-

klaren und bestimmten Gedanken aussprechen könnte, diese reproducirt er in ihrer ganzen unbegrenzten Ausdehnung mit einer Kraft der Wahrheit, mit einer Gewalt der Natur, mit einer Energie der Empfindung, mit einem Zauber der Anmuth, welche nie erreicht werden können. Aber bald ist seine Kunst leidend, ein Instrument, ein Echo: sie drückt aus, sie übersetzt. Bald ist sie wieder thätig: sie spricht, sie ist das Organ, dessen er sich zur Entfaltung seiner Ideen bedient. Daher kommt es, daß Liszts Vortrag kein mechanisches materielles Exercitium, sondern vielmehr und im eigentlichen Sinne eine Composition, eine wirkliche Schöpfung der Kunst ist."

Dabei werden dann einzelne Begebnisse angeführt, z. B. wie er in Weber's Concertstücke auf seinem Instrumente ein Tutti des Orchesters überwältigt und mit seinem Donner die hundert Stimmen der Instrumente und das tausendfache Bravorufen, das in diesem Augenblicke durch den Saal schallte, übertönt habe. „Woher kommt es, daß wir ganz von selbst, sobald Liszt sich ans Clavier setzt, um die einfachste Sache, ein Caprice, einen Walzer, eine Etüde von Cramer, Chopin oder Moscheles zu spielen, in unserer Brust plötzlich eine Beklemmung, ein Stocken des Athems spüren?" fragt sich dann verwundert dieser Musikfreund und führt darauf besonders seinen Vortrag Beethovenscher Stücke an. „Beethoven ist für Liszt ein Gott, vor welchem er seine Stirne neigt," sagt er. „Er betrachtet ihn als einen Erlöser, dessen Ankunft in der musikalischen Welt durch die Freiheit des poetischen Gedankens, durch die vernichtete Herrschaft verjährter Gewohnheiten sicher bezeichnet ist. Oh man muß ihn eine jener Melodien, eine jener Poesien anstimmen hören, die man mit dem längst gemein gewordenen Namen ‚Sonate' bezeichnet. Man muß seine Augen sehen, wenn er sie aufschlägt, wie um eine Eingebung von oben zu empfangen, und wenn er sie düster wieder auf die Erde heftet. Man muß ihn sehen, man zürn

muß ihn hören und — schweigen. Denn hier fühlen wir nur zu wohl, wie sehr Bewunderung unsere Ausdrücke schwächt."

Aus der gleichen Zeit stammt jener Bericht eines recht nüchternen Deutschen in der Musikzeitung Robert Schumanns. Man wolle in Paris dem jungen Künstler kein Compositionstalent, keine Gedankenproductivität zutrauen. Dagegen habe er die Gedanken der großen Meister sich durch Auffassung und Studium zum Eigenthum gemacht. Um aber sein Spiel zu begreifen, könne man sich nur des Ausdrucks „außerordentlich" bedienen. Er spiele mit einer beispiellosen Fertigkeit und Reinheit, elegant, zart und feurig. Er reiße sich und den Zuhörer hin, ja er mache diesen oft bange um seinetwillen, da man nicht glaube, daß er werde ausdauern können. Wie denn ja der Fall jener Tage berichtet wird, wo er „nach einem allzu anhaltenden Aufwande von Feuer und Ausdruck" der Ermattung erlegen war. „Er besiegt alles, nur seine Nerven wird er nicht besiegen können, denen, fürchte ich, wird er unterliegen," endigt unser Landsmann. „Man sieht mit einem Worte einen ungeheuer nervösen Menschen, der ungeheuer Clavier spielt."

Die Welt weiß heute aus hundert und aber hundert seiner Siegeszüge, daß er in gleicher Weise durch die „Idealität seiner persönlichen Erscheinung" wie durch den berückenden Schönheitszauber seines Spieles als ein anderer Alexander der Große die Welt durchzog und sie nicht blos für die reinsten Genüsse des inneren Lebens eroberte, sondern lebendiger „Zeuge der höchsten Wahrheit und Schönheit" ward, wie sie ein sich ergänzendes Geschwisterpaar, nein im innersten Wesen Eins sind.*)

---

*) Eine ausführliche quellenmäßige Biographie hat sich unter dem Titel „Franz Liszt. Als Künstler und Mensch" Frau Lina Ramann

2. Divertissements hongrois.

Stets wird uns das Wirken des künstlerischen Genius ein zur schweigenden Verehrung zwingendes Räthsel, wie das unbegreiflich schaffende Zeugen der Natur selbst bleiben, von dem es schon nach seinem Namen ein Theil und redendes Abbild ist.

Hingerissenheit des ganzen Innern und wieder heimliches Schaudern vor der dunklen Macht, die wie Natur selbst nicht gut noch böse kennt, wonnevolles Schwelgen in einem Meer von Licht, als beleuchte der erste Schöpfungsmorgen die unermeßliche Fülle seiner Gebilde, und wieder Schrecken und Grauen vor dem Ueberwältigenden dieser Unermeßlichkeit und dunklen Tiefe der zeugenden Urmacht, — mit solchen wechselnden Empfindungen erfüllt uns jede wahrhaft geniale Schaffenskraft, zumal in der Musik, wo uns diese mit Sinnen unfaßbare innere Weltpotenz, die endlos zerstörend schafft und schaffend zerstört, fast von Angesicht zu Angesicht gegenüber tritt.

Woher kommt diesem einzelnen Individuum da eine Macht, die Millionen Herzen bändigt und Jahrhunderten Gesetze der Anschauung und Empfindung dictirt, ja die Grenzen der Schöpfung selbst zu erweitern scheint, indem sie Gebilde und Gestalten schafft, die vorher nicht vorhanden waren? Oder ist's nicht so mit diesen Gestalten der tragischen Dichtung? Leben sie nicht gleich der Antike

in Nürnberg zur Aufgabe gestellt. Doch ist bisher nur der erste Band erschienen, der bis zum Jahre 1840 reicht. Der Verleger ist Breitkopf & Härtel in Leipzig.

neben und sogar über der Menschheit ein unvergängliches Leben? Geben uns diese Melodien Mozarts und Beethovens nicht ein ganz neues, anderes Gesicht unseres Geschlechts selbst und baut nicht der ungeheure Leipziger Cantor Sebastian Bach in bloßen Tönen Dome auf, die den Plan des geordneten Weltganzen, das wir Kosmos nennen, im frei überschaulichen Bilde den Sinnen selbst faßbar als das Gotteshaus eines Ewigen darstellen?

Woher kommt, wiederholen wir, dieses unbegreifliche Vermögen, ein Können, dem wir schier das Unerhörte und Unmögliche zutrauen? Ist's Zufall der Naturbegabung, ist's geheimnisvoll innere Verbindung mit Mächten, die der gewohnten Sinnesauffassung entgehen und in Zeit und Raum eine Ausdehnung und Wirkung haben, der wir uns eben mit bewußter Absicht erinnern müssen, um die auserwählten Kinder ihrer unermessenen Schaffenskraft zu begreifen?

Dem dichterischen Genius muß eine unabsehbare Weite der Entwicklung alles höheren geistigen Erschauens vorangehen, ehe er die Strahlen zu einem vollen neuen Sonnenleben der Welt zu sammeln vermag: Homer und Sophokles wie Shakespeare und Goethe setzen für ihr überragendes Schaffen eine ganze Weltperiode der Menschheitsbildung voraus, und Beethoven wußte wohl, was er sagte, wenn er in einem Briefe an Bettina den großen d. h. den wahren Dichter das „kostbarste Kleinod einer Nation" nennt. Die höchste Steigerung der plastischen Anschauung in Verbindung mit äußerster Steigerung jeder technischen Geschicklichkeit durch lange Geschlechter begründete endlich die Möglichkeit der Erscheinung eines Phidias, eines Rafael. Und wer jenen großen Musikbaumeister Sebastian Bach völlig erfaßt hat, der blickt von einer wahren Menschheitshöhe auf ganze Generationen von Geistern hinab, die jene andere Welt lebten und dachten, wo aus bloßen ätherischen

Tonschwingungen die ganze Schöpfung sich zu wiederholen scheint, nein eine Schöpfung bildet, die durchaus nichts mit der übrigen Welt zu thun hat und nach der kühnen Hypothese des Philosophen am Ende wohl gar ohne sie und die Welt überhaupt vorhanden sein könnte!

Und Mozart? Wähnt man ein Dasein, in dem es wie Rosen und Veilchen des zartesten innersten Gemüthslebens blüht, es könne vorhanden sein, ohne daß ebenfalls in unendlicher Weite und unsagbarer Tiefe sich eben jene Regionen der Menschenbrust zur vollen Blüte entwickelt haben, aus denen das fließt, was wir „Melodie" nennen und in dem die ewige Schaffenskraft sich ebenso zum innern Daseinsbewußtsein bringt, wie die Vernunft in Begriff und Wort? Dann Beethoven! Eine ganze tief verborgene, von aller weltläufigen Bildung weit abliegende dämonische Macht des Willens und der Begeisterung zugleich mußte vorausgegangen sein, ehe eine solche Erscheinung hervortreten und wie ein neues Sonnensystem an das scheinbar bereits abgeschlossene Firmament treten konnte. Und hätten wir nicht aus fernsten und vor aller Cultur liegenden Weltaltern Spuren dieses höchsten Mannesgeistes — könnten wir nicht Thaten, besäßen wir nicht die sie besingenden Lieder dieser unserer gewaltigen Urahnen, — aus der bisher gekannten und beachteten „Bildung" wäre eine Erscheinung wie dieser Beethoven gar nicht zu begreifen. Aber wie er aus diesem urgermanischen Niederdeutschland abstammt, so ersteht in ihm der ungebändigte Heldengeist früherer Weltalter wieder, der diese Stämme in den Kämpfen mit jeder fremden Volksart selbstständig erhielt und sie befähigte, der Welt selbst eine neue und höhere Cultur bereiten zu helfen.

Von einer gleichen überwältigenden Künstlererscheinung haben wir jetzt erst ein weiteres Stückchen Herkunft und Leben zu berichten, das noch näher auf die Spuren seines Wunderwirkens leitet und durch Erkenntnis der inneren

Verbindung mit den geheimnisvoll zeugenden Mächten der Natur auch dem Verstande glaubhaft herstellt, was den empfangenden Sinnen durchaus nicht erst erklärt zu werden braucht, wo es ihnen irgend durch des Meisters Spiel und Schaffen selbst lebendig vor Augen gebracht wird.

Da steht wieder in der „Revue et gazette musicale de Paris“ und zwar im Jahre 1838 ein Brief von ihm, der das erste Wiedersehen seiner ungarischen Heimat schildert. Aus ihm erfahren wir, was auch diesem Geiste, der durch seine kosmopolitische Kunst wie durch seine seltene internationale Bildung alles Bedürfnis irgend einer nationalen Sonderexistenz überwunden zu haben schien, dennoch diese seine Heimat gewesen und geblieben ist.

Vor ungefähr fünfzehn Jahren, so heißt es hier, es war jedoch im Jahre 1821, also vielmehr siebzehn Jahre vorher, habe der Vater sein friedliches Dach verlassen, um mit ihm in die Welt zu ziehen und die „prunklose Freiheit des Landlebens“ mit der glänzenden Laufbahn eines Künstlers zu vertauschen, und Frankreich sei demselben bald als die geeignetste Sphäre für die Ausbildung des Genius erschienen, wie er „in seinem einfältigen Stolze“ des Sohnes musikalische Anlagen genannt. Nun schildert er auf das anschaulichste die wichtige Epoche vom fünfzehnten bis zum fünfundzwanzigsten Lebensjahre, die er in Paris verlebt und die ihn vorzeitig seine Heimat habe vergessen und Frankreich als Vaterland ansehen lassen. „Menschen, Dinge, Begebenheiten, Orte wirken mächtig auf seine Einbildungskraft,“ sagt er geistreich genug von solch einem jungen Manne von zwanzig Jahren, „von seinem Herzen schießen eine Menge Strahlen aus, er ist beherrscht von einer so unbedingten Nothwendigkeit zu lieben, daß er allem, was sich ihm naht, ein Theilchen seines Ichs hingiebt. Vom Tumult seiner eigenen Gefühle beunruhigt, lebt er nicht wirklich, sondern strebt nur zu lauter Leben. Er ist ganz

Neugier, Wunsch, unruhiges Verlangen; eine fortwährende Ebbe und Flut der widersprechendsten Empfindungen wogt in ihm, er erschöpft sich in einem Labyrinth ungeordneter Wünsche und Leidenschaften, alles Einfache, Leichte, Natürliche kann er nur mitleidig belächeln. Er überschreitet allüberall die Grenze, sucht übermüthig Hindernisse auf, und das Gute, das er wirken könnte, die Gefühle, die ihn beseligen könnten, werden von ihm kaum für werth gehalten. Mit einem Wort, er wird unbarmherzig von diesem Stachel der Jugend gequält?"

Diese Zeit des hitzigen Fiebers, der verschwendeten Kraft, der energischen aber verkehrten Lebensfülle habe er auf Frankreichs Boden verlebt, derselbe Boden habe die Überreste seines Vaters aufgenommen, dort sei sein Grab, die geheiligte Stätte seines ersten Schmerzes: „wie sollte ich mich nicht für das Kind eines Landes ansehen, in dem ich so viel gelitten, so viel geliebt hatte!"

Und doch, es giebt noch eine tiefere Heimat als solche der ersten persönlichen Erlebnisse und geistigen Mittheilung, die Stätte unserer Geburt und frühesten Sinnen- und Empfindungseindrücke. „Ein Zufall weckte mit einemmale das Gefühl, das ich für erloschen hielt, während es nur geschlummert hatte," sagt er von diesem Heimatsgefühl. Er las eines Morgens in Venedig die Beschreibung des Unheils, das durch Ueberschwemmung über die Hauptstadt seines engeren Vaterlandes gekommen war. „Tief rührte mich solcher Jammer und lebhaft stieg in mir das Verlangen auf, den Unglücklichen zu helfen," sagt er. „Wie aber sollte ich helfen, der ich weder die Mittel besitze, die das Geld, noch den Einfluß, den die Macht giebt? Gut! dachte ich, du findest keine Ruhe des Herzens, keinen Schlaf der Augen, ehe du nicht dein Scherflein zur Linderung so großer Noth beigetragen. Der Himmel wird den Pfennig des Künstlers ebenso segnen wie das Gold des Millionärs."

In solcher Empfindung sei ihm plötzlich der Sinn des Wortes „Vaterland“ lebendig geworden: „Ich ging in der Erinnerung in die Vergangenheit zurück, that einen Blick in mein Inneres und entdeckte mit einem unaussprechlichen Entzücken rein und unbefleckt den ganzen Schatz der Erinnerungen aus der Kindheit.“

Und jetzt folgt die Beschreibung seines Geburtsortes Raiding und vor allem ein herzenswarmes Lob Ungarns und seiner Bewohner. Zu diesen letzteren aber gehören als alter Bestand eben jene Zigeuner, das äußerlich verstreutes und verkommenste aller Völker der Erde und doch ein zusammengehöriges Volk und gar eines, das neben allen andern Völkern einen wirklichen Eigenbesitz hat und ihn der Welt als seinen Beitrag zu der großen einigen Menschencultur geschenkt hat, die Zigeunermusik.

Dieser junge Liszt Ferencz war auch Musiker, war es in dem Sinne, daß nichts auf der Welt ihm über einen solchen Seelenbesitz ging, da derselbe und er allein vielleicht völlig, auch dasjenige Gut in sich zu beschließen vermag, welches das heiligste des Menschen ist und aus sich selbst auch eben diese Kunst der Töne so ganz und rein hervorgeboren hat, die Religion. Liszt kannte ja dieses unglücklich-glückliche Wandervolk, es hatte ihm mit seinen Tönen die Seele zuerst für die tief dämonische Welt erschlossen, als welche wir oben die Musik charakterisirten. Aus der leidenschaftlichen Erregung aller Willenskräfte und Lüste in diesen stürmisch erregten Rhythmen war ihm selbst auch das unauslöschliche Sehnen nach einem reineren und höheren inneren Bestande geworden, der aus diesen Zigeunermelodien wie Klage der Seele der Welt selbst ertönt. Er hatte erlebt und erfahren, daß wie ihm selbst so den Zigeunern die Musik ein All, ein Hast der ganzen Existenz sei, der selbst von den Naturbanden des nächsten menschlichen Daseins, von Kindes- und Elternliebe kaum übertroffen werde. Er wußte, daß diesem elenden Volke, das

keine Heimat, keinen Staat, keine sociale Vereinigung, keine Cultur, ja keine Religion hat, diese aus ihm selbst erwachsene Kunst der Töne alles dasjenige sei, was über die bloße Natur und ihre Gaben hinaus die Welt bietet, Bildung und Sitte, jedes höhere Denken und tiefere Empfinden der Menschenexistenz, ja sagen wir Religion und Gott selbst!

Er hatte als Knabe die Hingebung gesehen, die in der Erzeugung solcher Seelenweltweisen versinkt, erstirbt. Er hatte in seinem frühesten Empfinden mit der ganzen Energie eines unerschöpflich jugendkräftigen Herzens diese Töne aus den verborgensten Tiefen eines räthselhaften Wesens emporbringen hören und sich selbst zwischen Entzücken und Schmerzen, zwischen Thränen und Wonnen, zwischen Stolz und Sehnen hin- und hergeworfen gefühlt, ein Spielball unerfaßter ewigen Mächte, die dennoch der Quell, der Bestand unseres Lebens sind. Er hatte selbst jetzt seit Jahren diese unermessene Fähigkeit, welche die volle innere Hingabe an einen Gegenstand außer uns dem Geiste gewährt, in der Welt, in der großen Welt geübt, gelernt. Tiefe Ergriffenheit wie stürmisches Entzücken folgten ihm überall auf dem Fuße, wo seine Hand die Tasten berührte, wo seine Seele in Tönen schwamm, sein Auge voll höherer Wonne an den Gesichten einer übersinnlichen Welt hing, seine Brust vor der ungeahnten Fülle der Eindrücke solchen Fühlens, solchen Schauens stöhnte und er selbst den unbegreifbaren und erschütternden Eindruck völlig theilte, den seine Kunst, sein Zauberspiel da ausübte. Dies hatte er selbst alles erfahren, hundertfach erfahren, wie sollte jetzt sein Herz nicht schlagen, wo er diejenigen wieder sehen, die Laute wieder vernehmen sollte, die ihn so zu sagen zum Leben gerufen? Denn sein Leben war und ist ja nur Musik, und diese Zigeunerweisen sind wie die Seele des Landes, dem sie selbst von allen Ländern der Welt am eigensten angehören. Dieses Land selbst schlug in ihnen das Auge des

ersten Bewußtseins auf. Denn ein Ungarn-, ein Magyarenfest ohne diese Musik, es ist kein Ungarn, kein Fest, die Zigeuner und ihre Musik sind wie ein zweites, das ideale Vaterland der Ungarn in jeder, der schmerzlich sehnsuchtsvollsten wie der lebensberauscht entzücktesten Regung ihrer nationalen Existenz.

So hat denn auch der unstreitig größte Sohn, den dieses Ungarn bisher erzeugt, Liszt selbst, jenem äußerlich verkommensten aller Völker der Welt, den Zigeunern, ein Denkmal gesetzt, das in rührender Treue wieder erzählt, was sie eigentlich sind und was er selbst ihnen verdankt. Die Schilderung seines ungarischen Vaterlandes, seiner geliebten Landsleute, dann der Lebens- und Anschauungsweise jenes ewigen Wandervolkes, ihre räthselhafte Heilkunst und noch räthselhaftere Fortexistenz, das Geheimnis ihres moralischen Bestandes, wenn man es so nennen darf, in all diesem äußeren Wechsel und entbehrungsreichen Dasein, der Hauch der Poesie, der sie wie alle echten Producte der Natur und man möchte sagen des unmittelbaren Weltgeistes umgiebt, — alles dieses muß man in der Schrift „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" selbst lesen und wird nichts mit der zarten Liebe, feinen Beobachtung, treuen Wiedergabe, tiefen intellectuellen Erkenntnis und ethischen Würdigung und endlich mit der wahrhaft ideal-poetischen Verklärung vergleichen können, womit hier einer scheinbar ebenso gott- wie weltverlassenen Existenz ihr Recht und ihr Grund zu existiren und gleich uns hundert übrigen Völkern auch dauernd fortzubestehen aufs sicherste gewahrt wird. Es ist zugleich ein ebenso schönes Herzens- wie Geistesdenkmal, das sich der große Künstler hier selbst gesetzt hat.

Ein Stück daraus aber, sein Besuch bei den Zigeunern, wird uns zunächst im einzelnen alles erhärten, was wir oben von dem Einfluß ihrer Kunst auf ihn und von dem göttlich frei waltenden und durch nichts einzu-

engenden Genius der Musik als eines unmittelbaren Abkömmlings der Urmacht der Welt selbst gesagt haben. Wir lassen durchaus unseren Zeugen selbst erzählen, es ist ein buntes Bild, und wie einst ein Salvator Rosa bei seinen Räubern volle Ungehemmtheit und Individualität des Naturlebens und daher unvergleichliche Charakterfülle und Drastik der Landschaften, Gestalten, Gruppen, Trachten, Farben und Formen studirt haben sollte, so werden wir hier in heiter farbigem Bilde wenigstens einen der zahlreichen Keime und Sprossen wieder finden, die in Liszt zu einem so mächtigen und lebenskräftigen Baume erwachsen sind. Von diesen reinen Kindern der Natur behielt er sich wenigstens den einen unentbehrlichen Factor alles Kunstschaffens, die volle Unbefangenheit und die innerste Hingebung in allem, was sie sind und leben und geben.

Liszt erzählt also, wie er bei jener ersten Rückkehr nach Ungarn im Sommer 1838 seine Jugenderinnerung mit einigen ihrer lebhaftesten Eindrücke auffrischen wollte und natürlich dabei diese Horden lieber in Wald und Flur, in dem pittoresken Durcheinander ihrer Wanderungen und Lagerplätze mit all ihren vom conventionellen Firniß unbedeckten Contrasten der Leidenschaft und Stimmung auf den verschiedensten Lebensstufen wiedersah, als in den dumpfen Straßen der Städte, deren Staub sie gern abschütteln, um die Füße an Dorn und Ginster der Haide statt am holperigen Pflaster zu stoßen. „Ich besuchte sie draußen in ihrem Reich, schlief mit ihnen unter freiem Himmel, spielte mit den Kindern, beschenkte die Mädchen, plauderte mit den Herzögen und Häuptlingen, lauschte den Concerten vor ihrem eigenen nicht bezahlenden Publikum im Schein der Herdfeuer, deren Platz der Zufall angewiesen," — Salvator Rosa unter den Räubern! Und nun folgt eine Schilderung, wie sie eben nur der äußerste Gegensatz eines im vollen Prunk der Städte und gar dieses weltgebietenden Paris erzogenen und wohl auch verzogenen Kin-

des des „Salons“ zu der höchsten Einfachheit solcher Ho[illegible]
denmenschen zu geben vermochte, aber auch nur ein Künst-
ler, der eben von sich sagen konnte: „Später wurde ich
selbst wandernder Virtuose, wie sie es in unserem Vater-
lande sind, ich blieb dabei gleich ihnen den Bevölkerungen
selbst fremd, verfolgte gleich ihnen mein Ideal in eine
unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der
Natur.“

Auf die dichten krausen Haare ihrer Lammfellmäntel
hingestreckt, aus denen sie ihm ein Ehrenbett mit einem
Sockel von soeben gepflückten frisch duftenden Blumen be-
reitet hatten, vor sich eine Colonade hoher Eschen, deren
weitgestreckte Zweige den zu einem weiten Pavillon von
blauem Atlas ausgebreiteten, mit einigen Vorhängen dün-
tiger Wolken geschmückten Himmel zu stützen schienen, zu
seinen Füßen eine von buntesten Haideblumen gestick-
Moosdecke, jenen Kolibriteppichen der mexikanischen Cazi-
ken gleich, habe er stundenlang mit dem Anhören eines der
besten Orchester von Zigeunern zugebracht, die von dem
schönen Sommertage und der reichen Fülle ihres alkoho-
schen Lieblingstrankes angeregt, mit unbeschreiblichem Feu-
die Tänze ihrer Frauen begleiteten, deren Tamburins un-
ter glühend leisem Aufschrei und zauberischen Geberden er-
klangen. Während der eintretenden Ruhepunkte, so erzäh-
er, vernahm man das Kreischen der schlecht geschmiert
Holzaxen an ihren Wagen, die, um den Tänzerinnen mehr
Raum zu schaffen, weiter weggeschoben wurden, die Hurrahs
der Buben in ihrem eigenen Jargon, die von den Musikern
„höflicherweise“ in Elgen Liszt Ferencz! Hoch Franz Liszt!
übersetzt wurden. Dann Ueberraschungsjubel beim Anblick
eines Mahles, das Fleisch und Honig bot, ein raketen-
tiges Nußknacken der weißzahnigen Kinder unter hellem
Lachen, tollen Sprüngen, Purzelbäumen und einem gar
wunderbaren Geschwirr und Lärm — ein volles Lied toll-
ster Natur und Lebenslaune! Förmliche Schlachten wurden

dabei um eine Lieblingsnascherei, einige Säcke Erbsen, geliefert, wobei zerlumpte Megären mit aufgesträubtem Haar, triefenden Augen, zahnlosen Kiefern, espenhaft zitternden Händen unglaublich wilde Sarabanden um diese Geschenke tanzten, die ihrer Naschhaftigkeit weiblich Befriedigung versprachen. Die Männer, denen er schöne Pferde geschenkt, zeigten lachend die glänzenden Zähne, ließen die Fingergelenke wie Castagnetten klappern, warfen ihre Mützen hoch in die Luft, stolzirten wie Pfauen umher und nahmen dann die gespornten Rhythmen ihrer Tänze mit einem Feuer wieder auf, das sich bald zur vollen Tollheit steigerte und zuletzt jenes taumelnde, kreisende Drehen hervorbrachte, wie es den Gipfel der Sinnenentrücktheit der Derwischtänze bildet. Wahrlich ein Vorwurf für den Pinsel eines echten Niederländers! Ob so etwas auch wohl die Musik malen kann? Wir wollen sehen, fahren aber erst in der Erzählung fort, die uns wenigstens an den äußersten Rand des inneren Lebens dieser so sonderbar verwahrlosten und scheinbar völlig inhaltslosen Nomadenexistenz führt.

Er unterhielt sich lange mit den Greisen der Horde, bat sie, ihm einige Ereignisse aus ihren Erinnerungen zu erzählen. Ihr Gedächtnis geht aber nicht weit über die Grenzen der lebenden Generation hinaus, und er mußte ihnen behilflich sein, den Lauf der Begebenheiten zurückzuwandern, damit sie dieselben wieder aneinander zu reihen vermochten. Haben sie, so belehrt uns der sichere Kenner der Sache hier, den Faden eines solchen Abenteuers aber einmal gewonnen, so finden sie selbst ungemein viel Gefallen daran, und die alten, unter späteren Eindrücken längst begrabenen Empfindungen steigen in der ganzen Eindringlichkeit ihres Erlebnisses wieder auf. Je seltener ihnen dies zu Theil wird, je größer ist die Lebhaftigkeit, mit der sie den Ton alter Tage wieder anschlagen, und mit steigendem Antheil, oft mit einer bizarren Poesie, mit Bildern von stets wachsender orientalischen Farbenglut schildern

sie dann die Scenen, die man ihrem Gedächtnis abschmeichelt.

Das Berichtete selbst jedoch war nur Aeußerung augenblicklicher und zufälliger Leidenschaft, nicht überlegtes Vorhaben, beharrlich durchgeführter Plan. Denn diese heftigen, regellosen, unbezwungenen Triebe schließen jede Nothwendigkeit der Verstellung aus. Die Originalität der Begebnisse besteht hauptsächlich in der mehr oder minder energischen oder phantastischen Leidenschaft des Helden, die dann meist mit einem unvorhergesehenen Nebenumstand in Verbindung tritt. Die ungemeine Einfachheit ihrer gegenseitigen Beziehungen schließt jene Folge von Begebenheiten, jenen Wechsel der Umstände aus, denen wie keimende Saaten die Gefühle entsprießen, welche in ihrer Reife die Wendung unserer Geschicke herbeiführen. Geduld und Abwarten steht ihrer eigenwilligen, rasch und derb zugreifenden Art zu fern, sie bemächtigen sich ebenso rasch des Begehrten, wie sie schnelle Rache für jeden Angriff nehmen, wenn nicht einer einmal wie ein verwundetes Wild den Pfeil mit sich fortträgt und um die Wunden zu verbergen, seinen Stamm verläßt. Denn sie beobachten, meldet unser Gewährsmann weiter, über ihre eigenen Herzenskrisen ein aus Stolz und Scheu gemischtes Schweigen wie aus einem Gefühle männlicher Verschämtheit, und von Gefährten berühren sie nur die Verstorbenen und Abtrünnigen, halten aber selbst dann ein Wort, ein Kopfnicken, eine Anspielung für genug, um alles gesagt zu haben. So erfuhr auch Liszt hier nur einzelne Abenteuer von Liebeshändeln, Kampf, verschmitzter Gaunerei u. s. w. und selbst hier verbarg sich gerade stets die Hauptsache, die persönliche Antheilnahme und innere Leidenschaft aufs hartnäckigste, obwohl sich bei manchem hinter aller Verschlagenheit, mit der sie die milde Spende hervorzulocken wissen, ein sehr poetischer Sinn für die Scenen bekundete, deren Zeugen sie waren. So würden sich denn auch hier die kleinen Erzählungen nur „wie

Perlen von gleicher Farbe an ein und denselben Faden reihen lassen".

Bunter und schwirrender aber wird das Bild, als er zum zweiten Male unter seine Freunde zurückkehrt. Es waren wieder dieselben Hochebenen des Oedenburger Comitats, in dem er selbst geboren. Er hatte seiner alten Wirthe nicht vergessen, und auch sie gedachten seiner recht wohl. Denn als er in der ärmlichen alten Kirche, in der er als Kind so innig gebetet, die Messe verlassen, in der alle Anwohnenden laut zu Ehren des gleichen Knaben mitsangen, welchem die guten Frauen des Dorfes beim Abschied prophezeit hatten, daß er „im gläsernen Wagen", d. h. in glänzender Equipage zurückkehren werde, da empfing ihn eine große Schaar Zigeuner, die festlicher, lärmender und ergötzlicher als je ihn umschwärmten.

Ihr Orchester richtete sich alsbald in einem nahen Eichenwalde ein. Umgestülpte Fässer, mit Brettern bedeckte Tische, von „römischen Betten" aus Heuhaufen umgeben, darunter ein wahrer Thron von Thymian, Schmetterlingsblumen, Flachsblüten in elegänter Halbtrauer, Anemonen in weißer Tunica, wilden Malven, Kornblumen, Schwertlilien und Goldglocken, „würdig, einer Titania seine Blütenstufen darzubieten"! Nachtschatten mit breiten schildförmigen Blättern bildeten einen kolossalen Fächer um das ländliche Fest. Und nun kommt eine Naturschilderung, die fast schon selbst wie ihr lebendiges Abbild in Tönen klingt: „Bienen in Schaaren verließen, vom Dufte des frischen Heues gelockt, summend ihren Stock in den alten Baumstämmen der nächsten Umgebung, in Waizen- und Roggenfeldern zirpten die Grillen. Hornisse und dünkelhafte Wespen brummten ihren Alt, raschelnden Flugs kamen die Wasserjungfern mit ihren knitternden Taffetschwingen, Wachteln und Lerchen schlugen, verscheuchte Spatzen schreien dazwischen, die kleinen Smaragdfrösche überquakten das Rauschen des Baches, und eine ganze Bande obdach-

loser Insekten schwärmten mit den confusesten Melodien um uns her. Welche Polyphonie! Welch ätherische Musik! Welche Smorzandos auf Orgelpunkten! So etwas muß Berlioz vorgeschwebt haben, als er seinen Sylphentanz componirte!“ — Nein, sagen wir, solche Bilder der unerschöpflich mannigfaltigen Lebendigkeit schaffender Natur müssen die kühne und allzeit sichere Phantasie desjenigen Künstlers erfüllt haben, der bald selbst all das „Weh und Wehen der allmächtigen Natur“, wie er es genannt hat, so wundervoll treffend wie nur je eine Landschaft des Salvator Rosa oder Ruisdael malte und zudem mitten hinein das lebendige Menschenherz mit all seinem thörichten Stolz und ungestillten Sehnen setzte.

Doch weiter, ein wahrer Höllenbreughel schon in den bloßen schildernden Worten!

„Die Nacht kam eher als die Müdigkeit. Um das Dunkel zu scheuchen, loderte bald ein Dutzend Pechfackeln im Kreise umher. Die Flammen stiegen wie Cylinder von glühendem Eisen empor, denn kein Hauch bewegte die glut- und duftschwere Atmosphäre, die alles unsichtbare aromatische Blut der morgens gemähten Kräuter in sich gesogen. Den halbgeschlossenen träumenden Augen erschienen die Fackeln wie tragende Säulen des dunklen Himmelsgewölbes. Der Rauch wogte langsam empor, das goldene Sternenmeer bald bedeckend, bald enthüllend. Die Finsternis war wie ein dichter Wall um den phantastischen Waldpalast gezogen, und bizarr gewundene Zweige knorriger Bäume ragten wie Skulpturen daran empor. Die Kinder sprangen wie Gnomen umher und zerzausten die Büsche. Immer traumhafter, unzusammenhängender wurde der Anblick. Gespenstisch waren die Frauen anzusehen, wenn sie mit kohlenglühenden Augen, mit liebewinkender und zauberkundiger Hand plötzlich aus irgend einer dunklen Ecke hervortraten, um ‚gutes Glück‘ zu weissagen. An einem Abend wie dem heutigen konnte das Beiwort nicht für lügnerisch gelten.“

Daneben stellt sich dann zum guten Schluß ein Stück Humor der Sache, wie es ja echter Natur und ihren Kindern niemals fehlt.

Am andern Morgen wollten die Männer nichts von einer sofortigen Trennung wissen und gaben ihrem Gönner theils zu Pferde, theils laufend bis zum nächsten Dorfe das Geleit. Der gestrigen Glut war Gewitter und Sturm gefolgt, aber alles war schon von einem Scheidetrunk aufgefrischt rüstig und funkelte vor Vergnügen, sie hatten sogar ihr Gaudium an dem lustig stoßweise niederprasselnden Regen. In ihren nach außen gekehrten Lammfellen nahmen sie sich wie Bären auf wüthenden Hengsten aus und ließen dabei die Sporen klirren, daß die neuen Pferde wie Karpfen in die Höhe sprangen. Der Uebermuth dieses Geschlechts, das „nie und nimmer weise wird", war schon kaum mehr zu zügeln. Sie erreichten bald miteinander in anhaltendem Galopp eine nicht sehr entfernt liegende Schenke, und hier war denn mit einem Morgenständchen der Abschluß der sonderbaren Festbegegnung. Unter einem großen Schuppen, „wo man eben that, als glaube man, es regne nicht", begann die Symphonie con estro poetico, mit begeistertem Schwung. Der circulirende Wein erweckte den gestrigen Alkohol zu neuem Leben und führte alsbald ein rinforzado con rabbia herbei. Wie ein basso continuo grollte in der Ferne der Donner. Das hohe Gebälk und die halb zerfallenen Mauern des Schuppens gaben mannigfachen Widerhall, so daß jeder Ton mit doppelter Kraft ans Ohr schlug. Die leidenschaftlichen Passagen, die virtuosen Kraftstellen verfolgten und vermischten sich. Das musikalische Morgengeheul ward von unartikulirten Tönen durchschnitten, und in dem ungestümen Finale war es, als ob alle Klänge und Töne wie Bergkämme übereinanderstürzten. „Man war wirklich nicht ohne Sorge, ob nicht auch das alte Gebäude niederbrechen würde, so betäubend war die Instrumentation dieses Concertes, das

gewiß dem Verdict keines Conservatoriums entgangen wäre und das selbst ich diesmal für etwas gewagt erklären mußte."

So in geistvoller Schilderung ein Bild lebensvollsten Lebens!

Aber was ist dies alles gegen die Darstellungen, wo der Künstler nun auch den eigenen Pinsel ergreift und in Tönen diese Bilder malt, deren Innerstes fast alles miteinander schon Klang ist! Wenn Salvator Rosa in seine leidenschaftlich bewegten Naturscenen und seine kühne Entfesselung der Elemente Banditen und andere wilde Gestalten nächsten Naturlebens und Bedürfens als passendste Staffage hineinwarf, so meinte man annehmen zu müssen, er habe selbst zeitweilig mit diesen Räubern gelebt. Hier lauschte nun nach eigenem Bericht der Künstler der unentweihten Natur und ihren Söhnen, und eine gar merkwürdige Bereicherung unserer musikalischen Bildersammlung sind die „Ungarischen Rhapsodien", in denen Liszt die ganze Existenz, die er uns oben in Worten skizzirte, in Tönen nun wirklich ausmalte und so in die Kunstwelt hinüberrettete. Die „Ungarische Phantasie" für Clavier und Orchester aber und gar die stolze symphonische Dichtung „Hungaria", sie geben ein monumentales Bild dieses seltsam kraftvollen und von den innersten Gegensätzen belebten ungarischen Lebens, das auch jene Naturwelt des Zigeuners in diesem einen Punkte völlig in sich aufgesogen. Von ihr hatten wir hier sicheren Bericht zu geben. Denn es ist, was allerdings an dieser Stelle nicht näher auszuführen noch zu begründen nothwendig erscheint, neben unserer in herkömmlichen Formen schaffenden europäischen Musik in Harmonie, Rhythmus, Melodik und Instrumentation eine musikalische Welt für sich und wie wir selbst hier erkannten, eine gar wunderbar phantastische und farbenreiche, aber sprühenden Lebens voll. Besäßen wir nicht den unnachahmlichen Zauber des Webens der Natur in Shakespeare's „Sommernachtstraum", wir müßten an künst-

lerischer Darstellung der wunderbaren Poesie der reinen Natur diese aus der Zigeunermusik entsprungenen Werke Liszts für das Poetischste aller solchen Naturpoesie erklären. Jedenfalls dulden sie nur wenig malerische Genrebilder an Kraft, Feinheit und Leben neben sich, und wir sahen, ihre Studien sind ebenfalls direct „nach der Natur" gemacht.*)

3. Capriccioso.

Daß es Thiere giebt, die niemals dauernd zähmbar sind, ist bekannt, jedoch interessant zu erfahren, daß auch dem Menschen solche volle Unbezähmbarkeit der Natur innewohnen könne, daß es Wesen unserer Gattung unter uns giebt, die mit eherner Consequenz alle Güter und Segnungen ständiger Existenz und Cultur abweisen, um einzig dem zu leben, was die allerdings unerschöpflich spendende Natur und das nächste einfache menschliche Dasein ihnen gewährt. Es ist dies eben jenes Volk, das „aus allen Strömen der Erde Wasser schöpft und Brot ißt von allen ihren Furchen."

Liszt selbst, der durch seine traute Annäherung an dasselbe den Weg gefunden hatte, auch in ihr inneres Geheim einen Blick zu thun, hat uns von diesem Zuge seiner völligen Unbezähmbarkeit und Geringschätzung all unserer Culturgüter ebenfalls ein Beispiel erzählt, das bei näherer Ueberlegung ebenso zum Nachdenken über den wahren Werth dieser unserer Cultur anregt, wie es in seiner äußeren Begebenheit höchlich erheiternd und wieder einen fast wehmuthvollen Humor erzeugend wirkt, der uns das ganze schillernde Wesen menschlicher Existenz empfinden läßt.

*) Das Nähere über die Zigeunermusik findet sich im Anhang der „Allgemeinen Musikgeschichte", Nr. 1511—1513 dieser Bibliothek.

Ihn selbst aber lernen wir dabei von einer psychologischen Seite kennen, die uns jeder Charakterschilderung überhebt.

Ob anhaltend liebevolle Beziehungen nicht endlich die der Zigeunerfreundschaft innewohnende Leichtfertigkeit zu besiegen im Stande wären, ja ob man nicht durch sorgliche Pflege eine jener exotischen Pflanzen ihrer, im ersten Aufstrahl so glänzenden speciellen Kunst, der Musik, in dem Klima der Civilisation zu vollerem Wachsthum entfalten und zur Veredlung des Geschmacks bringen könne? — dies waren die Fragen, die seit langem ebenso das rein menschliche Gefühl, das Gemüth dieses großen Künstlers wie der tiefe Sinn und sichere Spürgeist für alles Wahre und Echte, für das der unsterblichen Natur selbst Entsprossene seiner Kunst sich wiederholt vorlegten.

Es war in Paris zu Anfang der vierziger Jahre, in einer Zeit also, in der Liszts Gedanken nicht allzusehr mit jenen Zigeunern beschäftigt waren, als eines morgens sein lieber Freund Graf Sandor Teleky bei ihm eintrat in Begleitung eines etwa zwölfjährigen, in Husarenjacke und verbrämte weite Hosen gekleideten Knaben von schwarzbrauner Farbe, mit wildwachsenden Haaren, kühnem Blick, einer Haltung, als wolle er sämmtliche Könige der Welt herausfordern, und endlich einer Geige in der Hand. „Da sieh," sagte der Graf, und stieß den Jungen an den Schultern zu ihm hin, „hier bringe ich dir ein Geschenk." Groß war das Erstaunen aller, die dieser für französische Anschauungen äußerst befremdenden Scene beiwohnten. Unter andern war es jener Künstler, den man eben damals in Paris, trotz Liszt „den größten" nennen wollte, bis eine tiefe Kennerin der Sache den Streit einfach mit dem Wort abschloß: „Thalberg ist der Erste, aber Liszt ist der Einzige!" — Thalberg war es, der nicht aufhörte mit Fragen, was denn Liszt mit diesem Cadeau anfangen wolle.

Auch dieser selbst war überrascht. Denn er gedachte längst nicht mehr des zuvor einmal in Ungarn ausge-

sprochenen Wunsches, eines jungen Zigeuners habhaft zu werden, der mit Begabung für die Geige eine Fähigkeit zur weiteren Ausbildung in sich trage. Jedoch errieth er beim Anblick des schmächtigen nervösen, aber augenscheinlich schon recht bärbeißigen kleinen Wesens alsbald, daß hier seinem Verlangen nach einem jungen „Cygan" und Landsmann willfahrt worden sei. Der Graf hatte in der That, als er mit ihm zugleich Ungarn verlassen, die Aufmerksamkeit gehabt, auf seinen Gütern den Befehl zu hinterlassen, daß, wenn in der Folge ein junger Mann, wie sie ihn während ihres Aufenthalts dort vergeblich gesucht, sich finden sollte, man ihn direct nach Paris zu senden habe. Und das ungestüme kleine Geschöpf, welches er ihm da jetzt zuführte, war vor kurzem auf seinen Besitzungen entdeckt und ihm zugeschickt worden, nachdem man es vorher als Gegenstand einer liebenswürdigen Freundesgabe — angekauft hatte.

Liszt behielt nun den Knaben anfangs in seiner Nähe und fand natürlich ein höchst pikantes Vergnügen daran, die Entwicklung seiner Triebe und Launen in einer so neuen Umgebung zu beobachten. Sein ganzes Wesen war schon von Stolz beherrscht, der sich unter den verschiedensten Formen besonders durch tausenderlei naive und kindische Eitelkeiten kundgab; daß er aus Naschhaftigkeit stahl, alles Weibliche ewig umarmen wollte, alle Gegenstände, deren Mechanismus er nicht kannte, zerbrach, waren sehr unbequeme aber natürliche Fehler, die sich wohl von selbst abschleifen mochten. Es war indessen nicht leicht damit fertig zu werden, sie nahmen stets eine andere Richtung. „Jozsy" wurde bald in diesen Kreisen, zu denen geistvolle psychologische Beobachter, wie Balzac und George Sand zählten, ein kleiner Löwe, und seine Privatconcerte erhielten seine Börse in gutem Stande. Das so reichlich fließende Geld wußte er denn auch bald mit der Gleichgiltigkeit und dem ungezwungenen Anstande eines Magnaten

auszugeben. Der vornehmste Gegenstand seiner Aufmerksamkeit aber war die Eleganz seiner kleinen Person. Seine Koketterie war unglaublich und ging bis zur Ziererei. Schöne Stöckchen, Vorsteckknadeln und Uhrketten mußten bei ihm immer im Ueberfluß und verschiedenster Auswahl vorhanden sein. Cravatten und Westen konnten ihm nie genug schreiende Farben haben und kein Friseur war ihm zum Lockenbrennen zu vornehm. Das „Adonisiren" war die große Aufgabe seiner Existenz. Aber in dieser Hinsicht nagte ihm ein Kummer am Herzen und vergiftete seine Freuden: seine Haut war im Vergleich zu seiner Umgebung so braun, so gelb! Er meinte durch häufigen Gebrauch von Seife und Oel, wie er sie von den beneidenswerthen Besitzern eines schönen Teints mit so viel Erfolg angewandt sah, diesem Uebel abzuhelfen und hörte mit Anschaffung solcher Dinge nicht auf. Er lief in die ersten Läden und kaufte alles, was ihm dienlich schien. Dabei warf er immer nur Fünffrankenstücke hin, denn er war ein viel zu vornehmer Herr, um sich herausgeben zu lassen.

Es war bald unmöglich, ihn auch nur irgend zu überwachen, denn er hatte sich in dem ganzen Freundeskreise seines Adoptivvaters zum vollen Dandy aufgeschwungen. Da nun Liszt damals seine Reise nach Spanien vorbereitete, so übergab er ihn einem Violinprofessor des Pariser Conservatoriums. Der versprach seiner erstaunlichen musikalischen Anlage die größte Sorgfalt zu widmen, während der Vorsteher einer Pension, in die der Knabe derweilen gethan ward, seinen Geist und sein Herz zu bilden übernahm. Allein schon bald bestätigten die Nachrichten über ihn mehr und mehr die Zweifel an dem Gelingen eines solchen Erziehungsplanes. Außer bei der Musik war es unmöglich ihn zu einer geregelten Thätigkeit zu bringen. Er hatte gegen alles, was er nicht wußte, die unüberwindlichste Geringschätzung und war, ohne es gerade einzugestehen, gründlich von seiner Ueberlegenheit über seine ganze

Umgebung überzeugt. Er hatte an nichts Geschmack und interessirte sich als ein echter „Wilder“ nur für seine Vergnügungen, seine Geige, seine Musik.

Als Graf Teleky ihn in dem ungarischen Zigeunercostüm gebracht, war er noch mit seiner angestammten Geige versehen. Auf dem nothdürftig zusammengeleimten Holzkästchen, das mit Saiten überzogen war, die eher zum Erhängen als zum Spielen tauglich schienen, spielte er schon damals mit merkwürdigem Aplomb und unvergleichlichem Feuer die klingendsten Tänze. Es fehlte ihm nicht an Auffassung und er spielte sehr gern. Er konnte Stunden verbringen, halb nach dem Gehör halb improvisirend sich vorzustreichen und mischte dabei nur sehr unwillig Melodien ein, wie er sie in seiner Umgebung hörte. Dieselben kamen ihm vielmehr meist fade und laff vor. Nur für eine Melodie, die er manchmal von Liszt selbst spielen gehört, war er sehr eingenommen und regalirte oft damit sein eigenes Publikum, wobei er sie aber in seiner Weise drollig aufputzte, so daß sie nie verfehlte die allgemeinste Heiterkeit zu erregen. Sobald er jedoch das wirkliche Studium anfangen sollte, bewies er eine Unfolgsamkeit, mit der nicht auszukommen war. Niemand konnte ihn überzeugen, daß nicht seine gewohnten Griffe unendlich viel schöner als alles seien, was man ihm beibringen könne, und er lebte der vollsten Gewißheit, daß er das Opfer barbarischen Zwanges sei, sobald sein Lehrer nur im mindesten Miene machte, sich nicht von ihm belehren zu lassen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß Liszt bald hörte, Jozsy werde größer, ändere sich aber nicht, er mache keine Fortschritte und man könne ganz und gar nichts mit ihm anfangen. Seine persönliche Schwäche für dieses sonderbare Zigeunervölkchen aber wollte ihn in den Zickzackbriefen des Knaben, die ganz den Typus orientalischer Emphase zeigten, den Beweis seines Fleißes sehen lassen. Um ihn eher wiederzusehen, ließ er ihn sich bis Straßburg entgegen brin-

gen. Im Augenblicke seiner Ankunft dachte er gar nicht an den Knaben. Als er aber aus dem Wagen stieg, fühlte er plötzlich die gewaltsamsten Händedrücke und wurde durch die Umarmungen eines unbekannten jungen Mannes fast erstickt. Es kostete einige Augenblicke, um den kleinen Cygan der Steppe, den unzähmbaren Wildfang, in diesem nach Pariser Mode gekleideten eleganten jungen Gentleman wiederzuerkennen. Nur die gebogene Nase, die asiatischen Augen und der trotz aller Wohlgerüche und Seifen Frankreichs dunkel gebliebene Teint waren dieselben. Und sein Selbstbewußtsein auch! Denn als Liszt ihm überrascht zurief: „Ei Jozsy, du siehst ja aus wie ein junger Herr!“ antwortete er ganz unverdutzt und mit dem Ausdruck eines Hidalgo: „Ich *bin* ja auch einer!“ Er behielt auch in dem neuen Costüm seinen hohen Stil und die Grandezza des Benehmens, und fortan ward es dem „Vater“ schwer sich einzubilden, daß diese zähe Zigeunernatur in die Schranken des gesitteten Lebens zu bannen und auf dessen fest vorgezeichneter Bahn irgend zu erhalten sei.

Doch sein Wunsch stand nicht so bald von der Hoffnung ab. Er dachte, daß vielleicht Wald und Flur besseren Einfluß auf den Knaben üben würden als die bloße große Stadt und gab ihn nach Deutschland und zwar an den Fuß des Schwarzwaldes zu einem vortrefflichen Musiker. Dieser Aufenthalt, der ihn dem Dunstkreis der Großstadt, den Gefahren stets neuer Corruption als Zuwachs in seinen von Natur wenig tugendsamen Anlagen entzöge, so hoffte Liszt, könne vielleicht noch zu einem besseren Gedeihen des Wildfangs führen.

Nicht lange darauf war er in Wien und hörte von einer neuen Zigeunerbande. Er ging eines Abends in den „Zeiserl“, wo sie spielten, um zu hören, ob es sich lohne, mit ihnen näher sich zu befassen. Keiner seiner Gesellschaft dachte daran, in dieser Bande irgend ein bekanntes Gesicht zu finden, und jeder war deshalb über die sichtliche Be-

wegung erstaunt, die Liszts Eintritt in derselben hervorrief. Da stürzt ein schlanker junger Mann aus der Truppe auf ihn zu, fällt ihm zu Füßen und umfaßt seine Kniee mit den leidenschaftlichsten Ausbrüchen. In demselben Augenblicke war er von der ganzen Truppe umgeben und ohne weiteres mit Handküssen, Danksagungen und tausend Ausdrücken der Erkenntlichkeit überschüttet, von denen er keine Silbe verstand. Mit vieler Mühe erlangte er endlich Aufklärung, daß derjenige, der sich mit so enthusiastischen „Eljen Liszt!" vor ihm niedergeworfen, der — ältere Bruder Jozsy's sei. Er hatte sich schon bei Liszts Freunden erkundigt und erzählte nun prahlend und schluchzend zugleich, was alles an Wohlthaten dieser dem armen verkauften Knaben erwiesen habe, was ihn übrigens nicht hinderte, wenn auch nur schüchtern darauf anzuspielen, daß sie ihn gern wiedersehen und wiederhaben möchten.

Da nun die Nachrichten seines neuen Lehrers durchaus nicht befriedigend waren und so jede Hoffnung aufgegeben werden mußte, aus diesem Zigeunermusiker einen „denkenden" Künstler zu machen, so mochte Liszt nicht länger einer Organisation Gewalt anthun, der nun einmal offenbar die Temperatur unserer Gesellschaft und Cultur völlig widerstrebte. Konnte man dafür einstehen, daß die europäische Welt einem solchen von seinem Stamm getrennten Zweige irgend etwas Besseres zu bieten habe als die Freuden der Natur, gegen die ihn unsere Cultur vielleicht allmählich ganz unempfindlich gemacht hätten? Er ließ also den „Sohn der Wildnis" nach Wien kommen, damit er, wenn er wolle, sich mit den Seinen wieder vereinen könne. Sein Entzücken beim Wiedersehen derselben war grenzenlos, man konnte fürchten, er werde närrisch. Allein die Elasticität solcher Nerven kennt eben keine Grenzen. Wenn er sich einst aus Eitelkeit eine andere Hautfarbe gewünscht, so bewies er jetzt, daß er seine Race selbst nicht entfernt verleugne.

Kaum aber hatten sie einander wiedergefunden, so verschwand die Bande aus der Stadt, um dem Vater des Stammes das verlorene Kind wieder zu zeigen. Jozsy hatte sich schon im ersten Moment unerträglicher als je gezeigt und unter den leidenschaftlichsten Dankbezeugungen gebeten, sofort und für immer zu seiner Horde zurückkehren zu dürfen. So trennten sie sich denn für immer, nachdem seine Börse durch eine kleine Sammlung bei Freunden nochmals gefüllt worden, die aber ebenso rasch wieder leer geworden durch einen ungeheuerlichen Schmaus, den er selbst, der kleine Hochmuth, trotz des Abschiedsfestes, das wir veranstaltet hatten, seinen Brüdern zunächst noch zu geben sich nicht enthalten konnte.

Ob er ihn wiedergesehen, diesen gewiß widerhaarigsten seiner zahllosen Schüler, am Saume des Waldes, mit der Geige, rauchend, spielend oder auch nur träumend, wie Lenau die „drei Zigeuner" geschildert?

Viele Jahre später, als dann im Jahre 1857 Liszts Schrift erschienen war — eine deutsche Uebersetzung von P. Cornelius erschien 1861 in Pest — erhielt er einen Brief aus Debrezin in Ungarn, unterschrieben: „Sarai Jósef oder der Zigeuner Józsy in der ersten Musikkapelle des Boka Károly." Es war im Debreziner Sonntagsblatt von jener Schrift die Rede gewesen und so schreibt Jozsy Folgendes, das ihn als wohl „von der Cultur belecht" darstellt: „Indem ich jetzt, wo ich bereits Familienvater bin, im Besitz eines ruhigen Gemüths und reinen Menschenverstandes mit Wehmuth darauf denke, daß ich in meiner Jugend das Glück hatte, unter Euer Hochgeboren Schutze und Protection stehend, in die große Welt eingeführt und in der Kunst ausgebildet zu werden, allein dies durch meine damals unverbesserliche Verdorbenheit und Fremdheit zu Alles (!) was Edel, Erhaben und Kunst ist: Ihnen unmöglich geworden und Sie auf mein Eigenes und meines Bruders Ansuchen mich reichlich belohnt — als einen

für die Kunst nicht mehr heranzubilden möglichen schlechten Zigeuner-Burschen wieder in meine Heimat entließen.

„Jetzt sehe ich ein, daß ich meine Zukunft — mit einem Worte — begraben habe. — Dies ist aber schon unabänderlich!!!

„Allein als Sie laut dem Schlusse Ihrer Verständigung in Ihrem Tagebuche von mir noch etwas zu hören wünschen: so ergreife ich diese Gelegenheit und bringe Ihnen unterthänigst zur Kenntnis, daß ich hier in Debrezin in meiner Heimat als ordinärer Zigeuner in der Kapelle diene, unter meinen Genossen zwar, und auch vom Publikum geachtet bin, weil ich meine Violine auch jetzt noch ziemlich spiele."

Auch habe er eine „hiesige Zigeunerin" geheirathet und bereits einen Sohn im vorigen Jahre gewonnen, welchen er auf Liszts wertheften Namen Franz taufen gelassen: „und war so frei Euer Hochgeboren zum Gevatter zu wählen; und wir den Tauf mit einer lebhaften Unterhaltung den ferne im Auslande weilenden Gevatter mit hochgeschwungenen Bechern begrüßend abgehalten haben." Seine wertheste Erinnerung sei in seinem Herzen eingeprägt und er bewahre, einst von Paris mitgenommen, „Hochdero Portrait" in seiner armen Behausung so lange er lebe und später auch noch seine Nachkommenschaft „als Heiligthum".

„Die Armuth behängt oft auch die Seele mit Lumpen und macht sie nackt von allem, was ziert und wärmt," sagt Goethe. Hier aber sehen wir, daß, wo die Natur keine anderen Bedürfnisse kennt, als welche sie selbst mühelos befriedigt, jener Spruch keine Wahrheit hat und das Gefühl für erwiesene Wohlthat so zu sagen schon selbst ein höherer moralischer Bestand, eine Cultur ist. Soll Mangel an Dankbarkeit das erste Zeichen der Freiheit und Selbstständigkeit sein, so dürfte dieser „ordinäre Zigeuner", Sárai Józsy, in diesem Punkte ruhig sagen: „Wir Wilde sind doch bessere Menschen." Dankbarkeit war der Adel seiner Person, wie Stolz der Adel seines Stammes, der

durch ihn allein in all dem Elend und der Enge seit Jahrhunderten in allen Gauen der Welt fortbesteht. Ob die „Cultur" ihm solchen Adel gegeben, diesem Jozsy? Wir bezweifeln es, constatiren aber an diesem untäuschbaren Beispiele das schöne Wort unseres großen Fichte in den „Reden an die deutsche Nation", daß Wohlgefallen am Guten in der Wurzel des Menschen sei. An diesem Jozsy haben wir es in der That gesehen. Der Verlust all der schönen Güter der Cultur bereitet ihm keinen Augenblick Kummer, selbst daß er „seine Zukunft begraben" ist ihm nur „schon unabänderlich". Aber der Geist der Güte und Liebe, der einzig das Glück und Heil des Andern will, ist ihm, einmal aufgegangen, auch unvergeßlich. So lange er lebt und gar noch weit darüber hinaus soll das Bild seines Wohlthäters „als Heiligthum" aufbewahrt werden. Dieser eine Zug enthüllt uns den ganzen Charakter unseres Meisters selbst, der auch hierin die volle Erbschaft Mozarts angetreten hat.

4. Impromptu.

Persönlich gekannt wie wenig Lebende, weniger um eines Princips, einer künstlerischen Richtung, als einzig um seiner selbst willen seit fünfzig Jahren in ganz Europa besprochen, bewundert und nach dieser Wunderhaftigkeit seines Genius zu enträthseln gesucht, nach seiner Art und Individualität hundertfach, theils in der guten Absicht betrachtet, um eben jenem Geheimnis seines allbezwingenden Leistens auf die Spur zu kommen, theils nach der Schwäche der menschlichen Natur in seinen Schwächen belauscht, um doch auch bei so viel Licht einen Schatten zu finden, der „das Strahlende schwärze", — was wäre über einen solchen Mann wie Liszt viel allgemein Charakterisirendes zu sagen?

Und doch, wie sehr er allgemein gekannt ist, wirklich

kennen können wir, die Lebenden, einen solchen Menschen so wenig, wie wir schon jetzt im Stande sind, die Grenzen seines Künstlerthums genau zu bestimmen. Wie lange ist es denn her, daß nicht sogenannte ernste Männer und im Grunde das ganze Gros der Gebildeten bei Mozart die Achseln zuckten, wenn von ihm als Menschen die Rede war? Daß er ein Genie gewesen, daran zweifelte niemand. Aber auch sofort war die Vorstellung eines leichtsinnigen Menschen zur Hand, der gern Champagner trank, oder eines Kindes, das mit dem Leben und vor allem mit dem Gelde nicht umzugehen wußte und daher nicht eigentlich zu den ordentlichen Menschen gehörte. Und doch, wie haben uns ihn seine Briefe enthüllt, die jetzt bereits in zweiter Auflage erschienen sind! Daß dieser gottbegnadete Künstler es schon in jungen Jahren so ernst mit seiner Kunst genommen habe, dies überraschte jeden, der nur die allerdings aller irdischen Schwere enthobene Anmuth seiner Melodien kennt und nicht weiß, daß gerade dies das letzte und schwerst errungene Resultat der eigentlichen und zwar inneren Arbeit ist. Daß er es aber auch mit dem Leben so wahrhaft schön ernst genommen und namentlich in den rein menschlichen Beziehungen der Pietät und Freundschaft, der Liebe und Ehe von einer Schönheit und Reinheit der Empfindung war, die allein uns den Seelengehalt seiner Töne erklärlich macht, dies konnte nur ahnen, wer solchen inneren Gehalt der Kunst Mozarts auch wirklich in die Seele aufgenommen hatte, — der großen Menge der Gebildeten zeigte es erst eben sein Briefwechsel, und zwar auch da schon, als derselbe in den verschiedenen Biographien nur noch ganz stückweise vorlag.

Nun gar, was aus diesen seinen Tönen wie Himmelsfrieden und Himmelssegen auf unser Gemüth herabträuft, es ist etwas, das noch weit über diesen schönen Lebensernst und die pflichtgemäße Lebensführung hinausgeht und uns in die deutlich empfundene Nähe eines Ewigen, eines Lebens-

bestandes bringt, mit dem selbst die wunderbarste Naturbegabung und die höchste Ausbildung des Geistes und des sicheren Kunstverstandes nichts oder doch gar wenig zu thun haben und in dem wir die eigentliche Wesenheit erkennen müssen, aus welcher der Genius wird und bildet. Dieser tiefe Himmelsfrieden eines Gemüths, welches das Gute will, aufrichtig und in jener allein rechten Weise will, dem andern nicht blos seine Art und Existenz zu belassen, sondern sie wie und wo er kann, so viel an ihm ist, noch zu stützen und zu fördern, — dieser eigentliche Geist der Liebe, der eine Fähigkeit, eine Kraft und zwar der höchsten und fruchtbarsten Art ist, dieser Grundzug der Natur Mozarts, mag er ihn auch dem Keime nach dem humanen Geiste seiner süddeutsch-österreichischen Heimat verdanken, ist so gut ein Product seiner eigenen, und zwar einer moralischen Arbeit, wie sein ungemessenes Können das Resultat seines Fleißes als Künstler ist. Gestalten wie Pamina und Sarastro schafft nur ein die menschlichen Dinge mit liebendem Ernst umfassendes Gemüth, dies sagt uns jeder dieser Töne, sei es in feierlichen Gesängen, im heiteren Lebensdasein oder im anmuthigen Spiel der Herzen.

Und nun Franz Liszt, ist er nicht auch ein Sohn dieses Oesterreichs, und zwar ganz eigens, als es noch diesen innerlich warmen Lebenston in seiner ganzen inneren Fülle besaß, noch nicht vom Baume der Erkenntnis genossen hatte, worauf es aus dem Paradiese einer unbewußten schönen Harmonie getrieben wurde, ohne dafür, wenigstens bis jetzt so wenig wie wir anderen, den Frieden der bewußten und gewollten Versöhnung dafür eingetauscht zu haben? Diese innige Anhänglichkeit an seine Eltern in der Jugendzeit ist uns bekannt, es ist dies ein besonderer Zug seines Wesens: der Verlust seines Vaters drohte ihn gemüthskrank zu machen. Freundschaften, — wie viel Briefe liegen nicht schon jetzt der Oeffentlichkeit vor, die diese persönlichen Verhältnisse in jeder Stufe der Entfaltung vom guten Bekannten bis

zum hingebend geliebten Herzensfreunde aufdecken, und meist waren es Künstler, das heißt Kollegen, ja Rivalen, die dieser fast alle ausnahmslos Ueberragende mit seiner Liebe beglückte. Ja wohl beglückte! Wir hörten einmal einen Hofkapellmeister, der sich durch einen jetzt verstorbenen hochgestellten Leiter künstlerischer Institute zu einer Arglist gegen unseren Meister hatte verleiten lassen, die denselben von Weimar, dem Orte seiner Thätigkeit, vertrieb, mit Thränen in den Augen ausrufen: „Wie konnte ich so etwas thun gegen einen solchen Mann! Ich fühle es als ein Verbrechen gegen mich selbst wie gegen ihn.“ Und nicht entfernt hatte derselbe Wohlthaten von Liszt empfangen oder zu erhoffen! Und wer kann aufstehen, zumal unter den Künstlern und sagen, daß, wann er ihn gesucht, Liszt ihm nicht förderlich gewesen sei? Und wie vielen war er dies, ohne daß sie ihn gesucht hatten! Es ist mit Recht gesagt worden, daß kein Souverain lebe, der auf seinem Gebiete so viel Hilfsthaten gespendet habe und fortwährend spende wie Liszt. Wien weiß davon zu erzählen wie jede Stadt, wo er gelebt, und sein Beethovendenkmal wird davon auch der Nachwelt reden, so gut wie das im Jahre 1845 in Bonn errichtete und das Schiller-Goethe-Denkmal von 1849 in Weimar, bei denen überall Liszts Generosität schließlich allein die Vollendung ermöglichte.

Ein Zug aber dünkt uns der größte, weil echteste des Künstlers, und nur in dem Verhältnis von Goethe und Schiller selbst erlebten wir und besitzen wir das Gleiche. Denn was erzählt Richard Wagner, der Einzige, der auf unserem Kunstgebiete ebenbürtig neben Liszt steht, aus den Tagen, als er selbst von den schlimmsten Verfolgern bedroht, das Vaterland als Flüchtling verlassen mußte?

Es war im Mai 1849. „An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem aller-

bedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigiren und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ," so schreibt Wagner selbst von seinem kurzen Aufenthalt in Weimar damals. Doch könnte man hier noch einzig den künstlerischen Antheil für ausschlaggebend nehmen. Wagner selbst bezeugt uns jedoch, daß bei Liszt auch dieses wieder nur aus jenem tiefsten Lebensborn, seiner rein menschlichen Art und Güte, aus seinem Gefühle für alles wirkliche Leben und Wirken stammte. Er erzählt, wie wunderbar er im Grunde diesen „wunderbaren Freund" gefunden hatte.

Um das Jahr 1840 schon hatte er ihn in Paris kennen gelernt, in einem Augenblicke, als er nach vielen Enttäuschungen „gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen", jeder Hoffnung auf einen Erfolg dort entsagt hatte und in jene innerliche Empörung gegen die gesammten herrschenden Kunstzustände verfallen war, die ihn auf völlig neue Bahnen führte. „In dieser Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetste Gegensatz zu meinem Wesen und meiner Lage," heißt es da. „In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältnissen heraus mich nach Größe sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewußt aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, als ich bereits durch die Kälte und Lieblosigkeit, mit der sie mich berührte, so weit von ihr abgestoßen wurde, daß ich ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuschten zu erkennen vermochte." Somit war ihm Liszt damals „mehr als eine blos zu beargwohnende Erscheinung", und er selbst hatte doch gar keine Gelegenheit, dem vergötterten Virtuosen sich auch nach seinen Leistungen und seinem Wesen bekannt zu machen. Die

erste Berührung der beiden Künstler war sonach sehr oberflächlich, — wohl begreiflich bei einem Manne wie Liszt, dem sich täglich die wechselndsten Erscheinungen zudrängten! Und Wagner hatte in seiner halb verzweifelten Lage und Stimmung damals seinerseits auch nicht Ruhe und Billigkeit genug, um hier den nächsten und einfachsten Erklärungsgrund für Liszts Benehmen gegen ihn aufzusuchen, fühlte sich vielmehr, obwohl dasselbe an sich freundlich und zuvorkommend gewesen war, durch dasselbe geradezu verletzt. Er besuchte ihn daher niemals wieder und faßte sogar eine völlige Abneigung dagegen, ihn nur auch näher kennen lernen zu wollen: Liszt blieb ihm, wie er sagt, „eine der Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet." Unerhört und namentlich einem Liszt gegenüber auch nur einer durch ihre ehernen Grundsätze selbst so ehern hart und fast abstoßend gewordenen Natur wie Wagner möglich! Aber hören wir, wie sich die Sache löste, es wird uns Liszts ganzes Wesen daraus entgegenhallen.

Nämlich Wagner hielt nach seiner leidenschaftsvollen Offenheit mit dieser seiner Stimmung gegen Liszt auch keineswegs hinterm Berge, und so konnte es nicht fehlen, daß diesem eines Tages auch selbst zu Ohren kam, wie Wagner über ihn dachte. Es war in der Zeit, als in Dresden „Rienzi" so großes Aufsehen gemacht hatte und Liszt gerade in Weimar sich als Hofkapellmeister hatte fesseln lassen, in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts. Liszt war betroffen, von einem Menschen, den er gar nicht kannte, so heftig mißverstanden zu sein, und Wagner gesteht in dieser 1851 niedergeschriebenen „Mittheilung an meine Freunde", es habe für ihn, wenn er zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, sich die angelegentlichen und mit wirklicher Ausdauer fortgesetzten Versuche vorzuführen, mit denen Liszt sich bemüht habe, ihm eine andere Meinung über sich beizubringen. Bis dahin

habe derselbe noch immer nichts von seinen Werken gekannt; sondern lediglich der eigenste Wunsch, in dem Verhältnis zu einem Anderen keine, wenn auch noch so zufällig entstandene Disharmonie fortbestehen zu lassen, habe sich hier ausgesprochen, indem sich vielleicht noch ein unendlich zarter Zweifel beigemischt habe, ob er ihn nicht doch etwa gar wirklich verletzt habe. Wer, fügt hier Wagner, der die ganze streitvolle Härte menschlicher Existenz hundertfach durchgekostet, bezeichnend hinzu, — wer in allen unsern socialen Verhältnissen und namentlich in den Beziehungen der Künstler zu einander, die grenzenlos eigensüchtige Lieblosigkeit kenne, müsse mehr als erstaunen, wenn er Wahrnehmungen mache, wie sie sich ihm damals von jenem außerordentlichen Menschen aufgedrängt haben.

Noch aber sei er, heißt es dann weiter, trotzdem nicht im Stande gewesen, das eigentlich Schöne in der Kundgebung von Liszts über alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: er habe diese Annäherungen zunächst noch mit einer gewissen Verwunderung betrachtet, der seine Zweifelsucht in seiner plötzlich ganz veränderten Lage als berühmter Mann und königlich sächsischer Hofkapellmeister oft sogar eine fast triviale Nahrung zu geben geneigt gewesen. Jetzt zeigte sich erst der wirkliche Untergrund, so zu sagen die Wesenheit in Liszts ganzem Thun und Benehmen. Er hatte den Rienzi gesehen und: „aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe seiner Virtuosenzüge gelangt war, erhielt ich bald durch diese bald durch jene Person Zeugnisse von dem rastlosen Eifer Liszts, seine Freude, die er von meiner Musik empfunden hatte, anderen mitzutheilen," sagt Wagner. Es geschah dies in eben jener Zeit, als Wagner selbst den Boden für seine dramatischen Schöpfungen zunächst immer mehr verlor. Und als nun Liszt sich mehr und mehr dauernd in Weimar niedergelassen, ward es eine seiner Hauptaufgaben, diesem verkannten und verbannten Künstler für sein Schaffen eine

neue und dauernde Heimatstätte zu gründen. „Ueberall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein Wesen ward Liszt mir das, was ich nie zuvor gefunden, und zwar in einem Maße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt," so schildert Wagner in schönstem Gedenken dieses für ihn so entscheidende Verhältnis, — und wo hat man je ein schöneres gesehen? —

Schon in dem folgenden Jahre 1841 hatte Liszt im Gegensatz zu dem aufopferungsvollen Wesen seiner selbst und Wagners seinen größten Rivalen im musikalischen Vortrag, Paganini, öffentlich des „beschränkten Egoismus" beschuldigt und dabei auf die „künstlerische Königswürde", ja auf den „Gottesdienst der Ueberzeugung" hingewiesen, der den Genius zu einer Priestermacht erhebe, die der Menschenseele ihren Gott im tiefsten eignen Herzen offenbare. Er schloß dabei mit den alles bezeichnenden Worten: „Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche wie wir hoffen in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden hat! Möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, niemals Zweck sein! Möge er nie aus dem Gedächtnis verlieren, daß, obwohl es gewöhnlich heißt Noblesse oblige, ebenso sehr und mehr als der Adel, Génie oblige!"

„Es muß noch öffentlich anerkannt werden, mit welchem Eifer sich Liszt zur rühmlichen Aufgabe gemacht hat, sowohl unbekannte und verkannte neuere oder in Vergessenheit gerathene ältere Werke wie auch die neuesten der gegnerischen Richtung angehörigen einer Würdigung zu unterziehen," sagt ein Bericht über ihn vom Jahre 1876. „So verdanken wir Liszt die nähere Bekanntschaft mit Berlioz, die Einführung vieler unbekannter Werke von Franz Schu-

bert, Richard Wagner, Robert Schumann, Raff, Bärwald, Frank in Paris und anderen Meistern, welche sämmtlich durch ihn zuerst zur öffentlichen Aufführung gelangt sind."

Dafür ist ein weiterer Beweis die nachfolgende Briefstelle, die erst kürzlich ans Licht gekommen ist. Sie stammt aus eben jenem Jahre 1849, als Wagner hatte flüchtig werden müssen, handelt vom Lohengrin und ist an einen Herrn B. in Paris gerichtet, der aber nicht Berlioz war. „Lieber B.," heißt es da, „Richard Wagner, Kapellmeister von Dresden, ist seit gestern hier. Das ist ein Mann von bewunderungswürdigem Genie, ja von einem génie si trépantique wie es für dieses Land paßt, eine neue und glänzende Erscheinung in der Kunst. Die letzten Ereignisse in Dresden haben ihn zu einem Entschlusse genöthigt, bei dessen Ausübung ich ihm mit allen meinen Kräften zu helfen fest entschlossen bin. Nachdem ich lange darüber mit ihm berathen, hören Sie, was wir ausdachten und was sich auch durchaus realisiren muß. Zuerst wollen wir einer großen heldisch-bezaubernden Musik Erfolg verschaffen, deren Partitur seit einem Jahre beendet ist. Vielleicht geht dies in London? Chorley zum Beispiel könnte ihm in diesem Unternehmen sehr nützen. Käme Wagner im Winter darauf mit diesem Erfolge in der Tasche nach Paris, so würden sich ihm, mit was er immer anklopfte, die Pforten der Oper öffnen ... Ich habe Ihnen gegenüber wohl nicht nöthig, in nähere lange Erklärungen einzutreten, Sie verstehen und müssen sich informiren, ob es in diesem Augenblicke in London ein englisches Theater giebt, — denn die italienische Oper würde unserem Freunde nicht nützen, — und ob einige Aussichten sind, daß ein großes und schönes Werk von Meisterhand Erfolg haben könnte. Antworten Sie mir so bald wie möglich. Später, das heißt gegen Ende des Monats, wird Wagner durch Paris kommen. Sie werden ihn sehen und er wird mit Ihnen direct

sich besprechen über die Richtung und Tragweite des ganzen Planes und herzlich für jede Gunst dankbar sein. Schreiben Sie sogleich und helfen Sie mir wie immer. Es ist ein edles Ziel, zu dessen Erreichung alles gethan werden muß!"

Das Schönste aber über ihn sagt wieder Richard Wagner alles bestätigend selbst.

Schon von dem Ende des kurzen Pariser Aufenthalts im Jahre 1849 erzählt er, wie er krank, elend und verzweifelnd vor sich hingebrütet habe und sein Blick auf die Partitur seines fast schon ganz von ihm vergessenen Lohengrin gefallen sei. „Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten," ruft er aus. „Zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war als die Mittheilung der umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Werkes. Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um dasselbe dort (in Weimar) zum Verständnisse zu bringen. Der Erfolg lohnte ihm und mit diesem Erfolge tritt er nun vor mich hin und ruft mir zu: Sieh, so weit haben wir's gebracht! Nun schaffe uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!"

Wagner schuf es, es waren die Nibelungen!

Und was geschah, als nun im Sommer 1876 auch endlich dieses Riesenwerk, der Stolz der modernen Kunst wie des modernen Geistes, der Welt, man darf sagen der ganzen gebildeten Welt, — denn jede Nation hatte Vertreter gesendet, — künstlerisch ebenbürtig vorgeführt wurde?

„Hier ist derjenige, der mir zuerst den Glauben an meine Sache entgegengetragen hat, als noch keiner etwas von mir wußte," rief der Künstler selbst aus, als nach der Beendigung der ersten Aufführung alles sich zur frohen Festfeier versammelt hatte. „Ohne ihn würde man heute vielleicht keine Note von mir kennen. Es ist mein lieber Freund, Franz Liszt!"

Und wieder faßte dieser alles, was er gethan, nur als Pflichterfüllung auf. Er stehe vor ihm wie vor einem der größten Geister aller Jahrhunderte, es sei sein Stolz, seiner Kunst dienstbar zu sein, lautete das stolze Wort Dessen, der sich stets und überall im Dienste des Ganzen, des wahrhaft Großen fühlt, das er selbst erzeugen hilft.

„Génie oblige!“

5. Réflexions.

„Ein interessanter Anblick war es, wenn ich ihn die Feder in der einen, den Kopf auf die andere Hand gestützt, in Nachdenken versunken vor dem Schreibtische fand.“

L. Schlösser.

I.

Goethe schreibt im Jahre 1805 über Winckelmann, den Begründer der modernen Kunstgeschichte: „Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee, woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schönen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgetheilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genöthigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.“

So ward Winckelmann der Begründer einer Art anschaulicher Darstellung in unserer Sprache, wie sie vorher nicht bestanden hatte, und was Goethe selbst daraus gelernt hat, das ersieht sich am deutlichsten an den dichterischen Abbildern griechischer Mythen wie Leda mit dem Schwan im zweiten Theile des Faust:

„Ich wache ja! O laßt sie walten,
Die unvergleichlichen Gestalten!“

Besitzen wir nun eine ähnliche Sprache für diejenige Kunst, die uns dann ebenso gleichsam die innere, die Seelen-Gestalt des Menschen darstellt wie die Plastik seine äußere, für die Musik? Hat unsere Sprache hier von einem ganz neuen und der Literatur als solcher gleich fern stehenden Gebiete wie die Plastik die sichere Erweiterung und festbegründete Bereicherung erfahren wie dort durch Winckelmann? Diese Frage ist um so mehr der Beachtung werth, da ja die Musik als im Wesen der Dinge stehend und nicht die Erscheinungen, sondern die Idee der Welt selbst auf eigenste Hand und mit eigensten Kräften wiederspiegelnd, auch an sich ungleich mehr eigentlich „poetisch“ ist als die Plastik. Wir haben in den musikalischen Schriften Liszts einen bedeutsamen Anlaß, dieser Frage hier näher zu treten.

Freilich ist es ein Grundsatz beschränkt einseitiger „musikalischer Charakterköpfe“ wie W. H. Riehl zu behaupten, daß, wer als Musiker über Musik schreibe, gewiß kein „rechter Musiker“ sei. Allein die Sache liegt anders: gerade die eigentlichsten Ton-Dichter unter den Musikern haben auch am besten über Musik, ja zum Theil über ihre eigene gesprochen und zugleich mit ihrer sicheren Erfassung der „poetischen Idee“ in den Tondichtungen auch die poetische Kraft der Sprache erhöht.

Da ist als der Erste, der mit bestimmter Absicht als Künstler über die besondere Art und die poetisch-dramatische Wirkung seiner Kunst schrieb, — denn von den alten gelahrten musikalischen Formerklärern reden wir hier nicht, — Gluck, und zwar mit Schriften über seine eigenen Werke. Theils Vorreden zu den Partituren, theils Schreiben an Zeitschriften, waren diese Schriften so recht von der Noth der Kunst selbst eingegeben. Das heißt, man bestritt dem Componisten die freie Bewegung als Dichter,

die entsprechende Schilderung der entscheidenden Lebenslagen und Handlungen, und wollte ihn an hergebrachte Formen, an schöne „Melodien" von stehendem Schnitt wie an eine Mode binden. Da ergriff der Deutsche — denn der Streit war ja hauptsächlich auf Paris und Italien beschränkt, — sein Schwert, und haarscharf drang es in den wüsten Knäuel theoretischer Auseinandersetzungen, die meist von Leuten ausgingen, welche von der Musik wenig oder nichts verstanden. Drastische Vergleiche, treffende Charakterisirung, schneidender Spott gegen alle Herrschansehen, sitze es auf dem literarischen oder dem wirklichen Throne, und dabei trotz des Theoretischen der Frage alles konkret, individuell, anschaulich, — es ist, wenn man den eigentlichen italienischen oder französischen Text ansieht, etwas von Bismarcks Art darin. Wie denn dieser Künstler ebenso ganz Mann der That, Praktiker, nicht entfernt aber Theoretiker oder gar grübelnder Phantast war! Und obgleich hier, abgesehen von einigen mehr zufälligen höchst treffenden und poetischen Bildern, wie sie nur der schaffende Geist selbst findet, von Aeußerungen über Musik d. h. von musikalischen Schilderungen noch wenig zu finden ist, so thaten diese Schriften doch eine ganz merkwürdige Wirkung und waren die eigentliche Anregung, daß die musikalische Frage fortan auch in den höheren literarischen Kreisen besprechbar wurde. Für die Sprache selbst dagegen war mit diesen Streitschriften nichts geschehen, nicht einmal in den beiden wälschen Idiomen, mit denen übrigens Gluck sehr selbstherrlich hantirte.

Nun aber drängt sich zunächst eine andere Bemerkung hervor, daß nämlich, abgesehen von Luthers Bibelübersetzung, die doch zweifellos zugleich zur poetischen Literatur unseres Vaterlandes gehört, die Musik, poetisch genommen, im Grunde früher deutsch konnte als die Sprache.

Auf dem Grunde von Luthers Deutsch war bei Sebastian Bach eine Recitation entstanden, die mit ihrer Er-

habenheit an das Höchste aller Kunst reicht und die so völlig deutsch ist, wie das übliche Seccorecitativ italienisch. An diese Sprache schloß sich nun die Instrumentalmusik an, und wenn Gluck auf dem lebendigen Grunde der wirklichen Sprache eine poetische Redeweise erzeugte, die später Goethe und Schiller wie einst Klopstock aufs allerhöchste entzückte und gewiß nicht ohne Einfluß auf ihre eigene Dichtungssprache geblieben ist, so hatte der Letztere durch persönlichen Umgang mit Philipp Emanuel Bach in Hamburg die Gelegenheit, in lebendiger Anschauung zu erfahren, daß die deutsche Instrumentalmusik begann, dieselbe Bahn eigentlich deutscher Redeweise zu wandeln, und bald zeigten Mozarts Melodien von der „Entführung" bis zur „Zauberflöte", daß die Musik in ihrem „geliebten Deutsch" selbst gegen die schönsten Schönheiten der dichterischen Klassiker nicht zurückstehe.

An diese Hauptsache war also anzuknüpfen. Wie Winckelmann von der Antike die Fähigkeit zur Darstellung des Plastischen durch die Begriffssprache gewann, so mußten die Letzteren eben selbst unmittelbar an die Quellen der Musik gehen, um die nöthige „Begeisterung", wie schon Gluck eine solche schaffende Fähigkeit unseres Geistes nennt, zur Darstellung ihrer Gebilde zu finden. Und da sah es eben schlimm aus: die Musiker verstanden nicht zu schreiben und die Schriftsteller nichts oder nicht genug von Musik!

Gehen wir die entscheidendsten der beiden Schriftstellerarten nach der Geschichte der Sache durch.

Von Seiten der Literatur kommt da zuerst Heinse, der im Grunde die Musik erst in dieselbe eingeführt hat. „Musikalisch" war dieser Thüringer im vollsten Sinne, und wenn Dichter wie Schriftsteller zunächst nicht viel von dieser Seite seiner Begabung wissen mochten, das Musiklexikon hat völlig recht, wenn es Heinse's Thätigkeit bei sich verzeichnet und Hildegard von Hohenthal „für den Musiker ewig denkwürdig" nennt. Wie der Schmelz italieni-

scher Landschaft wirkt der Zauber dieser Welt der Töne auf ihn ein und giebt seinem Stil eine Wärme, eine Färbung, wie sie eben in jener Welt selbst walten. Allerdings ist hier noch mehr diese sinnliche oder vielmehr stoffliche Seite der Sache vorwiegend. Wie er selbst denn bei der „süßen“ Stimme eines Sopraniſten das schlimme benedetto il coltello! oft „im entzückten Ohre gehabt“ hat und seine Seele „wie im Strome mit fortgerissen fühlte“! Jedoch ist die Wirkung unserer Kunst auf das Grundwesen der Sprache hier zuerst sicher festzustellen, und die landläufige Literaturgeschichte nimmt nur deshalb von diesem Umstande wenig Notiz, weil einst unsere Klassiker selbst es so gemacht haben. Die Einwirkung dieser Schriften trat denn auch erst ein, als man sich durch die großen Meister der Poesie in der Musik, Mozart und Beethoven, eben dieses „Poetischen“ mehr bewußt ward, in der Zeit der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, als Heinrich Laube dieselben neu herausgab und sie nun mit dem hehren Erfassen der Tonkunst durch Jean Paul zusammentrafen.

Jetzt traten zuerst besondere Musikschriftsteller hervor, deren Wirken in beiden Gebieten, in Literatur und Musik zugleich fußte: Reichardt, Rochlitz und Schubart, — letzterer weitaus der bedeutendste von allen dreien. Allein seine „Idee zu einer Aesthetik der Tonkunst“ erschien erst 1806, nach seinem Tode. Der „Spitz von Giebichenstein“, wie Goethe Reichardt genannt hat, war mehr rein verstandesmäßig angelegt und entwickelt. Bach und Händel verstand er nach ihrer monumentalen Größe, Gluck nach seinen dramatischen Begeisterungen, — für Mozarts Poesie hatte er keinen rechten Sinn, und Beethovens Kraftschläge „zersprengten ihm fast Gehirn und Herz“. Von einer Befruchtung und Fortbildung der Sprache kann also hier nicht die Rede sein. Doch ist, was er über die älteren Klassiker gesagt hat, nicht ohne Einfluß auf Männer wie Rochlitz in Leipzig und A. B. Marx in Berlin geblieben, die

ihrerseits wieder mehr die freiwaltende Poesie in der Musik erfaßten. „Da sprach Geist zum Geiste!“ sagt der Letztere über Reichardts mündliche Erläuterungen Händelscher Gesänge.

Friedrich Rochlitz that jenes Erläutern mit Mozart, Marx mit Beethoven, und in viele Kreise der Lesewelt drang durch ihre Schriften zuerst Kenntnis und geradezu Empfindung für diese neue Welt der Tonkunst! Doch hat der Eine immer noch etwas blos Schriftstellerhaftes und wenig freien poetischen Fluß, der Andere schweift und nebelt zu viel im Ausdruck dessen, was die Musik in ihm erweckt, er tastet blos, faßt nicht fest und sicher zu im Ausdruck, und so ist bei Beiden nicht entfernt von der Bedeutung eines Thuns wie bei Winckelmann die Rede.

In hohem Maße ist dies aber schon bei Schubart der Fall, der eben selbst auch wirklich Dichter war: mit ihm beginnt denn schon das eigentliche musikalische Schriftstellerthum, wie es sich allmählich als ein Besitz unserer Literatur herausgebildet hat. Und dies führt uns zu der eng zusammenhängenden Reihe von Schriftstellern, die auf beiden Gebieten gleich heimisch waren und daher ebenso von der Musik aus die Sprache zu befruchten vermochten, wie sie von der Literatur her die Fähigkeit der Darstellung gelernt hatten. Sie schließt zunächst eben und zwar in sehr entscheidender Weise Franz Liszt mit seinen zahlreichen Schriften über Musik.

II.

Wenn Richard Wagner, wie Heinrich Laube bei der Aufnahme seines so anschaulichen eigenen Lebensabrisses in die „Zeitung für die elegante Welt“ vom Jahre 1843 sagt, durch den „Pariser Drang“ als Operncomponist auch zum Schriftsteller geworden war, so ist dazu bei Liszt ein ganz anderer Grund vorgelegen: der Trieb, für seine Kunst zu wirken, sie möge Namen und Meister haben, welche sie wolle.

„Irrthum und Mißverständnis erschwerten den angestrebten Erfolg," so schreibt Wagner von jener Weimarer Vorführung des Tannhäuser durch Liszt im Jahre 1849. „Was war zu thun, um das Mangelnde zu ersetzen, nach allen Seiten hin dem Verständnisse aufzuhelfen? Liszt begriff es schnell und that es: er legte dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt!"

Es ist der Bericht im „Journal des Débats" vom Jahre 1849, der 1851 mit einem zweiten verbunden unter dem Titel „Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner" in Leipzig erschien, mit welcher 1852 in deutscher Uebersetzung in Cöln herausgegebenen Schrift also Liszt auch als Schriftsteller auftrat.

Nicht, als wenn nicht schon vorher die ungemeine Lebhaftigkeit seiner Empfindung und Anschauung ihm die Feder in die Hand gedrückt hätte! Vielmehr stand bereits seit 1836 gar mancher großartig kühner Bericht von ihm z. B. über die Stellung der Künstler in der „Revue et gazette musicale de Paris", und fast kein bedeutend zu nennender Meister, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Paganini, Berlioz, Boieldieu, Meyerbeer, Thalberg, Auber, Schubert, Schumann, Field, Mendelssohn und wie sie heißen mögen, ist von ihm ungeschildert geblieben. Und diese Aufrisse und Skizzen erregten sofort so großes Aufsehen, daß der damals so berühmte Lamartine ausgerufen haben soll, er halte es für ein Verbrechen, wenn Liszt sich diesem Fache nicht ausschließlich widme! In Verbindung mit den Schriften „De la Fondation-Goethe à Weimar" (1849), „F. Chopin", „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" und den zahlreichen Aufsätzen in der „Neuen Zeitschrift für Musik", wie den größeren über den „Fliegenden Holländer" (1854) und „Robert Franz" (1855) bilden Liszts literarische Arbeiten gleich denen Wagners

eine stattliche Reihe von Bänden, die an Bedeutung keiner irgend eines Kunstschriftstellers nachsteht und die geradezu eine wesentliche Ergänzung unserer Gesammtliteratur ist.

Und wie steht es denn heute um dieses musikalische Schriftstellerthum?

Der Dichter Schubart hatte in seiner „Aesthetik der Tonkunst" nur erst die Frühlingslaute derjenigen Tonsprache erklingen lassen können, die mit der Entstehung der Oper in unsere Kunst drang. Aber diese italienische Sprache, die derselben zu Grunde lag, besaß doch schon den höchsten Grad der Ausbildung, und das Französische der Gluckschen Opern hatte das „Sprechende", das die Melodie durch diese Idiome gewann, nur steigern können. Die ganze Instrumentalmusik nahm bald ebenfalls diesen Charakter persönlicher Rede an, es war ja wie in der echten Lyrik das lebendige Welt-Ich, was hier sprach. Als aber nun gar die deutsche Sprache selbst die Höhe ihrer Schönheit gewann und in die Musik eindrang, da zeigten sich ganz neue Schönheiten auch in unserer Kunst. Liszt schreibt in einem seiner zahlreichen Reiseberichte von Wien aus im Jahre 1838, er habe dort mit vieler Freude und oft einer Rührung bis zu Thränen Lieder von Franz Schubert gehört, und fügt bezeichnend hinzu: „Schubert ist der poetischste von allen Musikern, die je existirt haben; die deutsche Sprache trifft bewunderungswürdig das Gemüth, und nur von einem Deutschen können die kindliche Reinheit, die schwermüthige Vertiefung, die über Schuberts Compositionen hingegossen sind, ganz verstanden werden."

Dies war es: das Deutsche, die Sprache Goethes und Schillers, war über die Musik gekommen und hatte sie wie mit himmlischem Segen bethaut. Sie gab jetzt hundertfältig zurück, was sie vor allem im Choral von Alters her dorther bekommen hatte. Man kennt die fast schwärmerische Verehrung Glucks für Klopstocks Oden und vor allem für die Hermannsschlacht. Mozart hatte das „Veil-

chen" componirt, und der Hauch solcher Sprache wirkte selbst in der Zauberflöte noch so sehr nach, daß die holprigen Verse des Textverfertigers all ihre Schadenskraft verloren haben. Beethoven schwor ebenfalls anfangs nicht höher als Klopstock, er mochte den hohen Schwung der Phantasie dieses idealischen Dichtergemüths lieben. Als er aber Goethe kennen lernte, war's damit vorbei. „Der hat den Klopstock bei mir tot gemacht," sagte er selbst. Und was hörte Goethe's Freundin Bettina ihn ausrufen? „Goethe's Gedichte behaupten nicht allein durch ihren Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Componiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt!" so sagte Beethoven, dessen Ausspruch stets lautete: „Ein Musiker ist auch ein Dichter."

In der That, durch die Sprache hatte die Musik sich selbst völlig zur persönlichen Rede geneigt, und was Wunder, daß sie jetzt auch wieder poetisch entzündend auf das Wort wirkte? Ja fortan sind es durchweg die Meister der Musik selbst, die uns Auskunft über dieselbe geben, und wenn schon außer der Geschichte und der Lehre der Musik die Fachgelehrten, die „Professoren" den Componisten das eigentlich Künstlerische und Poetische auch zur Darlegung in Worten überlassen mußten, — in der Ausbildung der Sprache nach dieser Seite des Ausdrucks musikalischer Dinge hin sind fast nur diese Tonmeister selbst auch schöpferisch fortbildend gewesen.

Da ist zuerst schon 1809 C. M. von Weber mit seiner berühmten oder vielmehr fast berüchtigten Kritik über die Eroica. Trotz des eifernden Mißverständnisses zeugt hier die Darstellung dennoch für mehr Verstand von Beethoven und der Musik überhaupt, als die ganze literarische Kritik von damals hatte, und man weiß, daß dieser Freischützcomponist später viel und sehr gut schrieb, sogar einen

Künstlerroman zu dichten begonnen hat. Ein Jahr später schrieb Bettina jene „seelenvollen Phantasien über Musik“ auf, die in Goethe's „Briefwechsel mit einem Kinde“ in den dreißiger Jahren kräftig in die schriftstellernden Musiker einschlugen und förmlich ihre bessere Seele erweckten. Von 1809—1812 standen in Rochlitz' Musikzeitung E. Th. W. Hoffmanns Besprechungen der Beethovenschen Symphonien, die ihm heute sicherlich den Titel „Wagnerianer“ eingetragen hätten. Und er gab hier nicht blos der Sprache wundervollen Schwung und neuen Charakter, er mußte sie sogar erweitern. Denn er schilderte in den „Kreisleriana“ mit der bloßen Begriffssprache die Mysterien unserer Kunst, ihr Stoffwerk, die Tonarten und ihren Charakter. Mochte dabei der Erfolg sein, welcher er wollte, er mußte die Grenzen der Sprache ausdehnen, ihren Wortschatz bereichern und ihr überhaupt neue Besonderheit geben. Und er konnte es, denn er war beides, Musiker und Schriftsteller zugleich und in anderem Maße als jener preußische Kapellmeister J. F. Reichardt. Er selbst äußerte aber auch daß, wenn einmal über Musik gesprochen werden solle, man nur als Dichter darüber reden könne.

Und doch ist hier immer noch mehr Glanz als Glut, mehr Schwärmerei und sogar Phantastik als die zutreffende Kraft der Poesie und schwungvoller Phantasie, wie sie schon die echt dichterische Natur Bettina's bekundet hatte, deren Berichte denn auch Goethe selbst so ahnungsvoll an die Macht des Genius der Tonkunst gemahnten. Aber nicht eine blos dichterische Natur, ein wirklicher „Poet“ wie bei Winckelmanns Darstellung der Plastik gehörte hier zum vollen Treffen des Zieles.

Wir fassen uns kurz: Jean Pauls so tief musikalische Dichternatur entzündete mit der Macht des Gemüths und dem Himmelsbrande wahrer poetischen Anschauung und Begeisterung jenen Robert Schumann, der nun zuerst in Deutschland in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ die

Geister, die in ihrer Kunst auch denkend und betrachtend lebten, um sich versammelte. Wo blieben jetzt diese Theoretiker, ein Th. A. Wendt, in dessen Schriften doch Beethoven schon „Gedanken voll Weisheit“ gefunden? Wo auch Thibaut mit seiner „Reinheit der Tonkunst“, gewiß einem die Schönheit der Musik innig aussprechenden Büchlein, das manches Gemüth noch heute ihrem besseren Wesen zuführt. Dazu kamen jetzt die brieflichen Aeußerungen Mozarts über Musik ans Licht. Und Beethoven selbst offenbarte seine hohe Anschauung von der Musik eben durch Bettina's Briefe an Goethe. Des Dichters Heinse Schriften über Musik lebten wieder auf, und von Frankreich wehte ein ernster Geist der Kunst in der Erscheinung von Hektor Berlioz selbst in blos schriftstellerischen Erzeugnissen herüber. Man sieht, die Musik ist auch hier an keine begränzte Sprache gebunden, und man meint fast, ihr Geist und Wesen muß als deren eigentliches Leben in sämmtlichen modernen Idiomen wohnen und ihnen so die auszeichnende Besonderheit vor den alten Sprachen geben.

Denn auch Liszt — und damit kommen wir auf unseren Gegenstand —, auch Liszt schrieb französisch und nur französisch, und doch können wir sagen, daß er auch sogar unsere deutsche Sprache bereichert, erweitert und verschönert hat. Denn er schrieb aus dem inneren Geist unserer modernen Sprache heraus, weil er aus dem Geiste der Musik schrieb, die vor allem uns angehört!

Er beginnt jenen Bericht der „Gazette musicale“ von 1838 so: „Vor ungefähr fünfzehn Jahren verließ mein Vater sein friedliches Dach, um mit mir in die Welt zu ziehen. Er ließ sich in Frankreich nieder, denn hier, meinte er, sei die geeignetste Sphäre für Entwicklung und Ausbildung meines Genies, wie er in seinem einfältigen Stolz meine musikalischen Anlagen nannte. So habe ich frühzeitig meine Heimat vergessen und Frankreich als mein Vaterland ansehen gelernt.“

Er lohnte diesem seinem neuen Vaterlande nun vor allem durch Erlernung seiner Sprache, die sicher auch heute kein geborener Franzose mit mehr Sicherheit, Eigenart und Schöpferkraft handhabt als er, so daß der Vorwurf von „Neologismen und Germanismen", den man ihm wohl gemacht hat, sich meist nur in einer begreiflichen Beneidung seines so außerordentlichen Stiles begründet. Dieser selbst nun ist von einer Kühnheit, Kraft, Feinheit, von einem Reichthum, die wahrhaft überraschend und geradezu berückend sind. Selbst durch die Lügen- oder doch Bettlergestalt der bisherigen Uebersetzungen sagt uns ein „einziger Blick seines blitzenden Auges", daß wir es hier ebenfalls mit einem Siegfried zu thun haben, und einer der Uebersetzer urtheilt mit Recht: „So einzig, unerreicht und unerreichbar Liszt in seinem Spiele dasteht, ebenso einzig und ohne Vorbild ist er in seinem Stile; beides ist seiner Seele Eigenthum. In beiden fühlen wir dasselbe geniale Sichgehenlassen, das aber selbst im Fluge der höchsten Begeisterung nie dem Schönen verletzend zu nahe tritt." Und wenn hier etwas auszusetzen wäre, so könnte es nur der Ueberreichthum der Gedanken und die schwelgerische Ueppigkeit der Phantasie sein, die sich niemals in Bildern und Farbenbrechung genug thun kann. Dies ist aber nur die natürliche Folge des überschwänglichen Reichthums des Gegenstandes, mit dem er da umgeht. Und wenn die Engländer uns Deutschen in den Darstellungen über Musik, namentlich wo es Beethoven gilt, Unklarheit und geheimnisvolle Sprache vorwerfen, so kommt dies daher, daß ihnen denn doch eben diese Musik nach ihrer vollen Art noch immer ein „Buch mit sieben Siegeln" ist.

Ueber die einzelnen Schriften selbst etwas zu sagen, würde hier zu weit führen. Es genügt festzustellen, daß unser Künstler sich an dem Wesen der sämmtlichen neueren Sprachen so erzogen hat, daß er im Stande war, den über ihnen schwebenden, ihnen allen gemeinsamen Geist zu

erfassen und damit auch den ihm entsprechenden Sinn und Gehalt der Musik auszudrücken, so daß es in der That nach den geschichtlichen Darlegungen, die wir oben gegeben haben, eine Erweiterung und Fortbildung auch unserer Sprache geworden ist, daß diese Schriften einmal gut deutsch übersetzt worden sind. Eine solche Uebersetzung bestand schon lange, es ist die Schrift „Robert Franz".

Das Geschichtliche und Lehrhafte freilich ist die schwächere Seite dieser Schriften, da beides eben der Wissenschaft und Forschung, aber nicht der Kunst und Erschaffung als Eigengebiet angehört. Und doch ist auch in dieser Hinsicht die letzterwähnte Schrift sehr hervorragend, sie enthält eine Feststellung dessen, was wir „Lied" nennen, die historisch und theoretisch noch nirgendwo so gründlich gegeben worden ist. Wie denn in dieser ganzen Schrift mehr die Ruhe der Betrachtung als der Schwung der Begeisterung herrscht!

Wie sicher und fein aber Liszt anzugeben weiß, wo etwas bisher nicht Dagewesenes hervortritt, und wie fruchtbringend seine Darstellungen deshalb gerade für die Geschichte unserer Kunst sind, dafür geben wir zunächst ein kleines Beispiel aus der Schrift über Lohengrin, mit der wir als einer ferneren Probe der ganzen Art dieser Schriften schließen. Es ist bei der Melodie, womit der vom Gral entsandte Ritter seinen wunderbaren Führer, den Schwan, entläßt. „Die Musik besaß noch nicht diesen Typus, welchen Maler und Dichter so oft wiederzugeben versucht haben," sagt hier Liszt, „sie hatte noch nicht dieses reine Empfinden, den heiligen Schmerz ausgedrückt, welcher die Engel und die dem Menschen überlegenen Wesen, die besser sind als er selbst, ergreift, wenn sie aus dem Himmel verbannt und in unseren Aufenthalt der Trauer entsandt werden, um wohlthätige Sendungen zu erfüllen. Wir sind der Meinung, daß die Musik in dieser Beziehung die anderen Künste ferner nicht zu beneiden hat. Denn wir sind überzeugt, daß noch in keiner derselben dieses Gefühl mit

einer so hohen, ja himmlischen Vollendung wiedergegeben wurde."

„Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht," heißt es also auch hier, wie bei Goethe über Winckelmanns Prosa. Und wie diese Beschreibung der Bilder der plastischen Kunst seit nun bereits hundert Jahren unsere Sprache um Bildungen bereichert hat, die heute fast in jedermanns Munde sind, so wird die Darstellung der Schöpfung solcher neuen Seelengestalten, wie sie die Musik gegeben hat, der Sprache selbst tiefere Seele und neue Flügel zugleich geben, und Liszts Schriften spielen hier auch für die deutsche Sprache um deswillen eine solch besondere Rolle, weil sie eben den allumfassenden Geist moderner Bildung darstellen und so selbst den eigentlichen und letzten Gehalt der Sprache hervorzubilden mithelfen können.

Daß aber Liszt selbst, als er im Jahre 1835 die Feder ergriff und diese schriftstellerische Thätigkeit als eine gleich real wie ideal bedeutsame erfaßte, sage uns zum Schluß dieses Kapitels die Einleitung zu seinem schmerzlich begeisterten Essay über die Stellung der Künstler.

„Wohl wäre es eine schöne herrliche Aufgabe, die Stellung der Tonkünstler in unserem socialen Leben genau und ausführlich festzustellen, — ihre politischen, individuellen und religiösen Beziehungen auseinanderzusetzen, — ihre Schmerzen, ihr Elend, ihre Mühsale und Enttäuschungen zu beschreiben und oh! den Verband ihrer immer blutenden Wunden zu zerreißen und energischen Protest gegen die drückende Ungerechtigkeit oder die schamlose Borniertheit zu erheben, welche die Künstler verletzt, quält und sich höchstens herabläßt, sie als Spielzeug zu benutzen, — ihre Vergangenheit zu prüfen, ihre Zukunft zu enthüllen, all ihre Ehrentitel an das Licht zu ziehen, dem Publikum und der gedankenlosen materialistischen Gesellschaft, diesen Männern und Frauen, die wir unterhalten und die uns Unter-

halt geben, zu lehren: woher wir kommen, wohin wir gehen, worin unsere Aufgabe besteht, wer wir mit einem Worte sind! — sie zu lehren, wer jene Auserwählten sind, die von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis abzulegen und sie mit edler Treue zu pflegen von Gott selbst vorbestimmt erscheinen, — diese gottgesalbten niedergeschmetterten, in Fesseln geschmiedeten Menschen, die dem Himmel die heilige Flamme geraubt haben, die dem Stoff Leben, dem Gedanken Form verleihen und uns, indem sie die Verwirklichung unserer Ideale schaffen, mit unwiderstehlichem Zwange zur Begeisterung, zur himmlischen Offenbarung emporziehen, — wer sie sind, diese Schöpfermenschen, diese Evangelisten und Priester einer unauslöschlichen, in alle Herzen unaufhörlich eindringenden und wachsenden geheimnisvollen Religion: sicherlich dies alles, was sich schon von selbst so laut bezeugt, mit lauter Stimme auch den taubsten Ohren zu predigen und zu verkünden, wäre eine schöne, eine herrliche Aufgabe!"

Wer aber hat sie durch That und Wort zeitlebens herrlicher erfüllt als Er!

6. Harmonies poétiques.

Wie mancher glaubte nicht nach der orchestralen Composition, die auf Beethoven gefolgt ist, annehmen zu müssen, daß dessen große „Neunte" auch die letzte Symphonie gewesen sei!

„Es erstand ein überragendes Genie, ein sprühender Flammengeist, berufen eine doppelte Krone von Feuer und von Gold zu tragen. Der träumte kühn wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, daß, wenn es je von der Kunst erreicht werden kann, dies sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum nicht mehr aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden

und dünkelhaften Masse bestehen wird, die in unseren Tagen zu Gerichte sitzt und Gesetze dictirt, die kaum die Kühnsten unwirksam zu machen wagen."

So sprach einst Liszt von Wagner, und auf wen paßt dies mehr als auf ihn selbst!

Wir wollen über diese neue Siegfriedsthat eine Stimme hören, die nun schon vor fast einem Vierteljahrhundert erscholl. Es ist die Blütenlese aus einer größeren journalistischen Arbeit eines verstorbenen vortrefflichen theoretischen „Zukunftsmusikers", nur nach unserer sichereren Anschauung von der Sache stellenweise retouchirt und ergänzt. Dieselbe steht in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom Jahre 1858 und lautet so:

„Schon Goethe verglich den Fortschritten der Naturwissenschaften gegenüber sich mit einem Wanderer, der das aufgehende Licht ahnt und da es plötzlich in die Erscheinung tritt, sich geblendet abwenden muß, weil er die Fülle desselben nicht ertragen kann.

„Die Leistungen auf musikalischem Gebiet stehen jedoch obenan, wie denn überhaupt die Tonkunst eine der größten Erscheinungen des modernen Geistes bildet.

„So wie jeder jetzt schon die große Zukunft sehen muß, die Richard Wagner dem musikalischen Drama gegeben hat, so hat Liszt die Instrumentalmusik durch das Neue seiner Individualität belebt, dadurch daß er die Form gezwungen hat, sich dieser dienstbar zu machen. Dieses bestimmte Ergreifen des Programms, die Vereinigung von Bewußtem und Unbewußtem ist gerade dasjenige, was die Instrumentalmusik für unsere Zeit und die Zukunft erhält. Früher wurde lediglich die musikalische Stimmung befriedigt, jetzt die Totalität des Geistes.

„Im Unterschiede gegen das Frühere ist es schon die Bezeichnung Symphonische Dichtung, die außerordentlich treffend gewählt erscheint. Ein solcher Name ist das

Ei des Columbus, und es wird damit sofort das ganz bestimmte Bewußtsein des Autors ausgesprochen. Nur der Weg nach der poetischen Seite hin war übrig geblieben als der einzige für den Fortschritt, die Verbindung des Instrumentalwerkes mit einem darüber schwebenden allgemeinen poetischen Gedanken, und dieses bestimmte Ergreifen des Programms ist darum entscheidend. Wir sehen schon bei dem späteren Beethoven, wie die gegebenen Schranken durchbrochen werden, wie eine mit vollem Bewußtsein ergriffene neue Stufe des geistigen Lebens sich herausringt. Es ist, wie Liszts Lieblingsschüler Hans von Bülow es ausgedrückt hat, der Klageruf des Adlers, dessen Flug von der Glut der Sonnenstrahlen gehemmt wird, es ist der Wehelaut des Löwen, den die Entbehrungen undurchdringlichen Dunkels gefangen halten. Ein neuer großer Horizont thut sich auf, eine geistige Welt voll Poesie.

„Liszt ergreift mit der Kraft der Phantasie die mannigfaltigsten Stoffe und zieht sie in das musikalische Gebiet herein. Auf der Stufe völliger inneren Reife angelangt wendet er sich einer großen Wechselfülle von Aufgaben zu und von außen empfangend verarbeitet er sie nach innen. Bei dem Deutschen ist das Gefühl das erste und dieses weckt die Thätigkeit der Phantasie. Hier umgekehrt ergreift die Phantasie den Gegenstand und weckt die Thätigkeit des Gefühls. Es sind Geistes-Stimmungen, den Bewegungen der Seele gegenüber, welche den Inhalt der früheren Musik bilden. Man hat das Gefühl, das hier an die höchsten Fragen der Menschheit herangetreten ist, denkend, nicht blos unbewußt empfindend. Es ist somit eine neue Seite, welche dem Umkreise der Tonkunst und dem musikalischen Bewußtsein erobert ward, eine geistige, jedoch gepaart mit ebenbürtiger künstlerischen Naturkraft, die Seite hoher Intelligenz und großer Bildung bei fortgeschrittener Zeit und viel weiteren Lebensverhältnissen, als die meisten der früheren Tonsetzer sie nur ahnen konnten. Der Individualität

Liszts und den Bedingungen unserer Zeit gemäß sehen wir auf der Oberfläche allerdings nicht mehr jene sofort entgegentretende Exclusivität, jene strenge Abgeschlossenheit früherer Tage in der Tonkunst. Im tiefsten Grunde jedoch tritt uns ein gewaltig fester Kern der Individualität entgegen: nur Zweige und Wipfel treten in Berührung mit der Außenwelt, den Einwirkungen derselben Raum gebend und von ihr Nahrung ziehend, während der Stamm allen Stürmen trotzt. Dabei die glänzende sinnliche Basis, der große gewaltige Zug der Leidenschaft, die Tiefe des Ausdrucks und des geistigen Gehaltes, überhaupt der große weite Horizont!

„Begegnen wir in den einzelnen Werken nicht der Mannigfaltigkeit der Stimmung, nicht dem Reichthume des Gefühlslebens, nicht der Menge innerer Zustände wie bei früheren Meistern, so zeigt sich dafür ein ganz enormer Reichthum, wenn wir die gesammten Werke überschauen. Eine große Menge neuer, der Musik zugeführter, für dieselbe gewonnener Aufgaben tritt hier ergänzend und für das Verlorengegangene ersetzend ein. Es war ein freudiges Staunen, als diese neue Welt aufging, als man dieses Reichthums und dieser Mannigfaltigkeit inne wurde. Da sind die Präludien mit ihrer Naivetät, mit ihrem einfach menschlichen Inhalte. Zart, schmerzlich bewegt, grandios zugleich erscheint der Dichter im Tasso. Poetische Verklärung herrscht im Orpheus. Antike Herbheit, Schroffheit und Sprödigkeit ist die ganz entgegengesetzte Eigenthümlichkeit des Prometheus. Schwärmerische Entrücktheit führt auf die Höhen des Ideals in der Bergsymphonie. Glanz, Festesrausch, chevalereske Eleganz, Ritterlichkeit sind die Eigenschaften, welche die Festklänge charakterisiren. Deutsche Zartheit und Tiefe, deutsche Kühnheit und Gedankenkraft treten uns im Faust entgegen. Das Adagio, überschrieben ‚Gretchen', läßt tief in unserem Innern wonnig-wehmuthvoll Fausts Wort erklingen:

„Ist's möglich, ist das Weib so schön?"

Mystische Tiefe liegt im Dante, phantastische Wildheit in der Hungaria, Größe des Schmerzes in der Héroide funèbre. Jedes Werk bildet eine Einheit für sich. Und weil die verschiedenen Stimmungen in verschiedenen Werken niedergelegt sind, konnten dieselben zu größter Schärfe und Bestimmtheit herausgearbeitet werden.

„So entstand der Reichthum an innerlich verschiedenen, die ganze Skala menschlicher Zustände in einem reichbewegten Innern umfassenden Situationen, die man Liszts Symphonische Dichtungen nennt."

So können wir denn zum Schluß auch hier sagen, wie es in den Meistersingern heißt:

„Den Zeugen, denk' ich, wählt' ich gut:
Tragt ihr Hans Sachs drum üblen Muth?"

Der beste literarische „Zeuge" über die Sache aber ist Richard Wagner in seinem „Briefe über Franz Liszts Symphonische Dichtungen" vom Jahre 1857. Und Liszt selbst bekundete sein sonnenlichtes Bewußtsein über den zukunftsreichen Schritt, den er hier für seine gesammte Kunst gethan hatte, mit den Worten, die er im Jahre 1854 über Beethovens Egmont-Musik schrieb. „Im Egmont erblicken wir eines der ersten Beispiele moderner Zeit: ein großer Tonkünstler schöpft seine Begeisterung unmittelbar aus dem Werke eines großen Dichters," sagt er. „So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethovens in diesem ersten Versuche auch erscheinen mag, so kühn, so bedeutsam war es zu seiner Zeit selbst. Beethoven begann, indem er diese Fragmente componirte, der Kunst einen neuen Weg zu eröffnen. Mit mächtiger Hand fällte er den ersten Baum eines bis dahin noch ungekannten Waldes, ja er betrat, nachdem er das erste Hindernis hinweggeräumt und Hand an das Werk gelegt hatte, diesen Weg selbst. Die Welt sah ohne besondere Aufmerksamkeit diesem ersten Schritte zu. Die Zeiten aber kamen, in welchen die Kunst diesen

Weg wandelte und bald nach ihm diese Bahnen hell gelichtet und geebnet fand."

So zeichnet denn Liszt nur sich selbst, wenn er die heutige Epoche der Musik folgendermaßen charakterisirt: „Bis in das tiefste Alterthum zurückgehend und nach Stoffen forschend, läßt sie sich kaum irgend ein Moment des poetischen Lebens entgehen. Den Völkern des Orients wie denen des Occidents ringt sie Vorbilder und Farben zu ihren Tongebilden ab. Ein vollflutender magnetischer Strom verbindet Poesie und Musik, diese beiden Formen menschlichen Denkens und Fühlens." Und so hat vor allen er in der Musik zur That und Wahrheit gemacht, was derjenige Künstler prophezeite, der zuerst derselben diese rein poetische Wendung gab, Joseph Haydn, der Vater der Symphonie, der am Ende seiner Tage ausrief, das, was in der Musik geschehen könne, sei weit größer, als was darin geschehen sei!

7. Consolation.

„Ist denn das auch eine Lebensaufgabe?" entgegnete einmal ein preußischer Gymnasialdirector, als ihm auf die Frage, warum denn Liszt eigentlich die geistlichen Weihen genommen habe, bedeutet wurde, daß dies nothwendig gewesen sei, um Kapellmeister des Papstes zu werden und von der Sixtinischen Kapelle aus seine Lebensaufgabe, die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik zu erfüllen. Und wenn wir die Antwort auf jene Frage ebenfalls mittheilen: „Ja vielleicht, zumal in diesem Augenblick, eine wichtigere als die Hebung der Schule," die allerdings den Schulmann sich sofort auf dem Absatz herumdrehen und kehrt machen ließ, so wollen wir damit durchaus nicht in das Gebiet der Politik hinüberspielen, kennzeichnen aber

mit diesem einen Gespräche schlagend die traurige Gleichgiltigkeit und Unwissenheit einer ganzen großen und sogar zur Zeit noch entscheidenden Masse unserer Gebildeten, die obendrein eben diese unsere „Bildung“ macht und beherrscht.

Wie kann man, selbst confessionell außenstehend, bei einigem Nachdenken auch nur entfernt darüber im Zweifel sein, daß der einzige Halt, der, außer im verzweifelnden Augenblicke die Allbezwingerin Noth, die ungeheure Masse des Volks bindet und gliedert, die idealen Vorstellungen sind, wie sie selbst in der verkrüppeltsten Form immer noch am kräftigsten und zwingendsten die Religion bietet? Daher bleibt die Kirche, sie mag sein wie sie will, so lange sie da ist, für die unendlich überwiegende Mehrzahl der Menschen der einzige Quell, der sie mit solchen Vorstellungen nährt und indem er sie über sich selbst und das gemeine Bedürfnis erhebt, auch an eine Gemeinschaft der Menschen und eine Pflicht jedes einzelnen gegen sie glauben macht. Wo ist also der Ersatz für eine solche geradezu unentbehrliche Institution, so lange man nicht eine andere hat, die auf gleicher von Allen angenommener sicheren Grundlage die Massen bindet, die ohne einen solchen Kitt in Atome zerstäuben?

Daß es der Staat, daß es die Bildung sind, kann selbst bei Erreichung möglichster Vollendung beider nur die größte Kurzsichtigkeit sagen. Dieses Gefühl war es denn auch, was seit dem Rausche der Aufklärung im vorigen Jahrhundert und mehr noch seit den furchtbar folgenden, allen vorhandenen Bestand auflösenden Revolutions- und Kriegszeiten alle tieferen Gemüther und ernsteren Geister eben wieder auf den vorhandenen Bestand schauen ließ, den wir in idealen Dingen einzig als real bestehend besitzen, auf die Religion, auf die Kirche. La réligion est le véritable ciment des édifices sociaux. Plus les pierres sont nombreuses et menues, plus le ciment doit être fort pour les unir,“ schreibt schon in den dreißiger Jahren

George Sand in den „Lettres d'un voyageur". Daß dabei Ausschreitungen der katholischen Kirche gegen den Staat so wenig lobenswerth sind wie die kecke Selbstüberhebung der protestantischen Orthodoxie gegenüber der allgemeinen geistigen Arbeit und Bildung, darüber ist kein Wort zu verlieren. Allein für den wirklich Gebildeten bleibt die Kirche oder vielmehr der Cultus in beiden Confessionen nach wie vor sicher bestehen, und das höchste Sinnen kann nur das sein, diesen selbst nach dem im religiösen Bekenntnis enthaltenen Geiste auszubilden und ihm so seine höhere Wirksamkeit zu sichern. Staat und Kirche müssen von solchem Gesichtspunkte aus wie Alberich und Mime erscheinen, die sich um den Ring, der der Welt Erbe und Macht bedeutet, streiten, während ihn Siegfried besitzt! Und wie mit Recht in der protestantischen Kirche stets mehr darauf gesonnen wird, dem Cultus solchen Gehalt und solche Form zu geben, daß er auch die edelsten Neigungen, das eigentlich ideale Bedürfnis der Allgemeinheit an sich fessele und befriedige, so fehlen auch in der katholischen Kirche, soweit ein Fremder dies zu überschauen vermag, durchaus nicht die ernsten Betrachtungen und innigen Bestrebungen, fern von all dem Tages- und Kriegsgeschrei der herrschenden Gewalten und Parteien der Kirche, dieser selbst ihre wirklich weltbezwingende, weil welterlösende Macht wiederzugeben, indem man ihrem Cultus stets mehr den Geist sichert, aus dem dieser wahre Hort der modernen Menschheit hervorgegangen ist. Und wie es ja gewiß kein Zufall ist, daß aus diesem eigentlichsten Geiste der neueren Menschheit auch diejenige Kunst erwachsen ist, die ihr eine neue Sprache gegeben hat, um die ganze Fülle und Innigkeit des Gefühls wie die Unendlichkeit des Geistes, die dem Geiste selbst jetzt aufgegangen, entsprechend auszudrücken, — wie es kein Zufall ist, daß die Musik vor allem andern eine Tochter der Kirche und ihres Gottesdienstes ist, so sind von Alters her bis in die jüngsten Tage stets und überall Stim-

men laut geworden, um diese Tochter, die derweilen so unsagbar reich und vor allem so selbständig geworden ist, nach ihrer ganzen Art und Fülle wieder in diese Kirche und ihren Gottesdienst einzuführen.

Wenn nun bei dem protestantischen Cultus die große Schwierigkeit darin liegt, daß derselbe dieser Kunst nicht leicht den vollen Eintritt und so zu sagen einen Theil des Gottesdienstes selbst einräumt, so daß ihre Aufnahme gar leicht zur Umbildung des religiösen Cultus in ein kirchliches Concert führen und so die Hauptsache selbst vernichten könnte, — wenn hier also besondere aber keineswegs unüberwindliche Schwierigkeiten der Sache selbst vorliegen, so ist im katholischen Cultus die Musik geradezu unentbehrlicher Theil desselben und in gewissem Sinne sogar ihr voller Schwerpunkt. Denn die „Wandlung" wird ja außer dem Vorzeigen der Hostie, die nur ein Sinnbild ist, tief innen lebendig gefühlte That in den Tönen, die sich in diesem Augenblick auch in der unscheinbarsten Kirche bei der wirklichen Messe wie eine heilig erneuernde Flut über die tief in sich gekehrten Gemüther ergießen. Man darf sagen, ohne dieses reinste und tiefste Moment der Zurückstimmung des in sich selbst zerrissenen Gemüthes in die Harmonie des All' und Ewigen, ohne diese Zurückführung des Individuums auf die ewigen Grundlagen des Seins, so wie sie in dieser Wandlung sich darstellt, würden wir sicherlich nicht jene Kunst besitzen, die in ihrem tiefsten Wesen solche Weltentstehung im Aeußern wie im Innern selbst darstellt. Ebenso aber ist zu sagen, daß der katholische Cultus d. h. seine höchste Gipfelung, die Messe, ohne diese seine Tochter Musik, die in gewissem Sinne wieder seine Mutter ist oder doch stets wieder werden kann, nach seinem vollen Vermögen auf die Dauer nicht bestehen kann und von ihrem Leben das eigene fristet.

Wie unendlich war es also zu beklagen, daß mit der Herrschaft einer Richtung, die den äußeren Pomp der

Kirche ungemessen erhöhte und zu ihren Zwecken sogar das Theatralische nicht verschmähte, auch dieses Aeußerliche und Theatralische in die Musik des Cultus drang. Es giebt auch einen Jesuitenstil in der Musik, und wer sein Gefühl an dem ewig Wahren und wirklich Classischen der Kunst gebildet, wird so gut an Beethovens großer Messe wie an Mozarts Requiem spüren, daß seit dem siebzehnten Jahrhundert die Oper auch in die Kirche eingedrungen und die sonderbaren Allüren der Heiligengestalten jener Zeit auch der Grundcharakter der Kirchenmusik geworden waren. Dies verhielt sich in Deutschland so wie in den romanischen Ländern, und es ist ja jedem, der eine italienische Reise macht, zur Genüge bekannt, daß man heute sogar die neuesten Opernmelodien auch auf der Orgel, selbst im erhabenen St. Peter in Rom hören kann. Von Mozart bis Mendelssohn ist bei den Musikern nur eine Klage über diesen Mißstand, und nach Goethe kam fast jeder Schriftsteller von Italien aus auf diese Sache zu sprechen, die eine Schmach der Kirche und eine Trauer für das religiöser Erhebung bedürftige Volk ist.

Wie hätte nun da ein Gemüth fehlen sollen, dem wie wir allüberall sahen, der innere Geist dieser modernen Anschauung in der That zur anderen Natur, zur unwillkürlichen und doch gewollten Wirklichkeit in all seinem Thun und Denken und Lassen geworden, — unser Liszt? Zudem folgte dieser Künstler hier einer Spur, die nahezu an den Born seines Lebens führte, ja zu einem wirklichen Fundamente dieses Lebens. Wir sind thatsächlich sicher unterrichtet und haben die Erscheinung Liszts als eines Reformators der Kunst in seiner Kirche in keiner Weise als ein Wunder, als bloßen Zufall zu betrachten: er berührte damit vielmehr eben aufs neue die Grundlagen seines Lebens und baute sie entsprechend aus.

„Von Jugend an gab sich Franzens Geist nach einem natürlichen Hange der Andacht hin, und es verschmolz sich

sein lebhaftes Kunstgefühl mit einer Frömmigkeit, welche die ganze Aufrichtigkeit seines Alters hatte," so lautet eine Aufzeichnung aus dem Tagebuche seines Vaters, der starb, als der Sohn sechzehn Jahre alt war. Und er selbst sagt noch 1857 von der „ärmlichen kleinen Kirche" seiner ungarischen Heimatstätte: „In der ich als Kind mit so glühender Andacht gebetet hatte". So glaubte er selbst schon in der Jugend sich hierzu berufen, und einzig der ernste Wille zuerst des Vaters und dann der Mutter, einer tiefgemüthvollen Oberösterreicherin, erhielt ihn zunächst ganz auf dem Wege der Kunst und ihrer Uebung. Doch sagt schon der Bericht, dem wir die ersten entscheidenden Notizen über Liszt verdankten, der biographische Abriß in der „Gazette musicale de Paris" vom Jahre 1834 ausdrücklich: „Seine Frömmigkeit war aber sonst vernünftig und ließ eine gewisse Freiheit der Ideen und Uebungen zu, sie war nicht wie bei dem Haufen der Frömmlinge starr, schroff, handwerksmäßig und brutal, sie war ebenso aufrichtig, bei weitem vernunftgemäßer und zugleich vom katholischen Gesichtspunkte ausgehend." Ebenso spricht in den dreißiger Jahren sogar H. Heine in einem seiner Pariser Berichte von ihm, daß er große Anlage zur Speculation habe und betont sein „unermüdliches Lechzen nach Licht und Gottheit, das von seinem Sinn für das Heilige und Religiöse zeuge."

Dies genügte schon, um die sichere Grundlage für alles Fernere zu haben. Weiter aber berichtet die biographische Skizze, er habe sich vorgenommen, religiöse Musik zu componiren. Und zwar heißt es dort näher: „Da die Musik, die man in unserer Zeit so nennt, ihm nicht dem menschlichen Begriff davon zu entsprechen schien, so drängte sich ihm der Gedanke auf, eine religiöse Musik zu schaffen!" „Wir wollen von einer Wandlung der Kirchenmusik sprechen," schreibt er selbst schon im Jahre 1834. „Obwohl man unter dieses Wort gewöhnlich nur die während der gottesdienstlichen Ceremonien in der Kirche übliche

Musik stellt, so gebrauche ich es hier in seiner umfassendsten Bedeutung. Als der Gottesdienst noch die Bekenntnisse, die Bedürfnisse, die Sympathien der Völker ausdrückte und befriedigte, als Mann wie Weib noch in der Kirche einen Altar fanden, wo sie in die Knie sinken, eine Kanzel, wo sie sich geistige Nahrung holen konnten, und es noch dazu ein Schauspiel war, welches ihre Sinne erfrischte und ihr Herz zu heiliger Verzückung erhob, da brauchte die Kirchenmusik sich nur in ihren geheimnisvollen Kreis zurückzuziehen und ihre Befriedigung darin zu suchen, der Pracht katholischer Liturgien als Begleiterin zu dienen. Heutigen Tags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigen Tags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Spaß dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen. Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen."

So war ihm denn seine Kunst an sich schon voller Gottesdienst. Und mehr als ein Zeuge jener Tage berichtet von dem tiefen Eindruck der religiösen Bewegung der Zeit eines Chateaubriand, Lamartine, Abbe Lamennais auf ihn, welche in seinen eigenen Phantasien die Entstehung der „Bergsymphonie" wie der „Consolation" schon hätte ahnen lassen. In das gleiche Jahr 1834 aber fällt die Pensée des morts in dem Fragment der Harmonies poétiques et réligieuses für Clavier, dem er einige Worte Lamartines vorausschickt, das also als einer seiner ersten Versuche erscheint, mit seiner Kunst sich innig der Poesie anzuschließen. Dieses Vorwort lautet:

„Es giebt beschauliche Seelen, welche Einsamkeit und Betrachtung unwiderstehlich zu den unendlichen Ideen, zur Religion erheben. All ihre Gedanken verwandeln sich in

Beseelung und Gebet, all ihr Sein ist ein stummer Hymnus an die Gottheit und die Hoffnung. Sie suchen in sich selbst und in der umgebenden Schöpfung die Stufen zu Gott hinaufzusteigen, die Bilder und Zeichen, um sich zu sich selbst zu erheben, um sich zu erheben zu Ihm. Könnte ich ihnen solche darbieten!

„Es giebt Herzen, gebrochen von Schmerz, zertreten von der Welt, die in die Welt ihrer Gedanken, in die Einsamkeit ihrer Seelen flüchten, um zu weinen, um zu wachen oder zu beten. Möchten sie sich durch eine Muse aufsuchen lassen, einsam wie sie, finden ein Mitgefühl in ihren Tönen und dieselben hörend manchmal sagen: Wir beten in deinem Worte, wir weinen mit deinen Thränen, wir erheben uns mit deinem Gesange!"

Sobald er sich also nach langem langem Wandern dazu zurecht setzte, wirklich zu componiren, — denn mit Recht nennt jener französische Bericht schon Liszts Vortrag „kein mechanisches Exercitium, sondern im eigentlichen Sinne eine Composition, eine wirkliche Schöpfung der Kunst," — als er sich dazu zusammenfaßte, nun auch diese Schöpfungen seines ganzen inneren Menschen, wie man schon seine Reproductionen nennen muß, als künstlerische Productionen zu festen, da wurde auch bald jener Gedanke der Jugendjahre zur That und bereits aus einer Zeit, die fast ein Menschenalter gegen die unsere zurückliegt, stammt ein großer Theil der religiösen und kirchlichen Compositionen, die wir heute besitzen.

Der „festlich hohe Gruß" der solennen Ungarischen Krönungsmesse, die in feierlicher Pracht dahinwallende Festmesse zur Einweihung der Graner Kathedrale (Graner Messe), die jenem Werk 1856 voraufgegangen, bezeugen, daß hier nicht die Schale der Sache zum so und sovielten Male wiederholt, sondern daß auf ihren Kern zurückgegangen ward. Und doch mehr galt es, sozusagen das tägliche Brot zu bieten, wo der hungernden Menge leider so

oft ein Stein gereicht wurde. Schon allein die kleine Missa choralis (Chormesse) würde beweisen, daß der Wunsch der Jugend erreicht und eine wirklich religiöse Musik für die kirchliche Andacht unserer Zeit gewonnen worden ist. Sie kam zuerst 1877 in Wien in der Kirche am Hof durch den Cäcilienverein zur praktischen Aufführung. Da ist alles gewohnheitsmäßig Messenartige der letzten Jahrhunderte verschwunden, und wenn diese Art von Gesang für Menschenstimmen Palestrinastil heißt, so erinnert doch an Palestrina nichts, sondern alles ist eigenartig, neu, modern, d. h. unserm nächsten eigensten Gefühle entsprechend. Es muß dabei selbst dem Laien eine Ahnung durch die Seele ziehen, daß solche Kunst nicht blos den Cultus zieren und beleben, sondern nach dem in ihm lebenden Geiste neu heben könne, sowie einst Palestrina selbst uns diesen hehren religiösen Geist der alten Kirche überliefert und erhalten hat.

Liszt begnügte sich aber damit nicht, er wollte auch praktisch dahin wirken, daß die Musik der Kirche gereinigt, verbessert, erneut werde. Er beschloß Weimar zunächst aufzugeben und siedelte 1861 nach Rom über. Um zu wirken, wie er wollte, mußte er Kapellmeister des Papstes sein. Ein solcher aber hat nach altem Gesetze durch Annahme der ersten Weihen vom weltlichen Stande auszuscheiden. Palestrina war der letzte Kapellmeister an der Sixtina, der nicht geistlich war, er war verheirathet und nur seine unersetzliche Kunst erhielt ihn in seiner Stellung. So ward Liszt, der sich in seiner Kunst ja stets als Priester gefühlt hatte, auch „geistlich“ und heißt heute Abbe.

Und warum blieb er nicht in Rom? „Ich scheiterte an dem Mangel an Bildung bei den Kardinälen,“ sagt er selbst von diesem Punkte der Musik, in dem ja weitaus die meisten der Kirchenfürsten eben auch Italiener sind.

Zugleich fühlte er, daß die Musik doch nur von ihrem Herzen, von Deutschland aus regenerirt werden könne. So kam er zu uns in den Norden zurück und half zunächst

mit, daß in Regensburg und Eichstätt und 1881 auch in Rom in der Scuola Gregoriana Pflanzschulen der besseren und eigentlichen Kirchenmusik gediehen. Mögen sie ihre Wirkung thun und wenn auch Menschenalter dazu gehören! Sie erneuen eine elementare Seelennahrung, die durch nichts zu ersetzen ist und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr noth thut.

Bei unserem Meister aber erkennen wir aufs neue, daß auch hier wie überall in seinem Schaffen und Walten, der Mensch und Künstler eins und zwar ein nach innen fest in sich gegründetes und beschlossenes und daher nach außen wahrhaft königlich waltendes und spendendes Eins sind.

8. Harmonies religieuses.

„Christus, Oratorium nach Texten aus der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie" heißt der Titel von Liszts größtem kirchlichen Werke, vollendet im Jahre 1866.

„Oratorium" stammt von dem oratorio, dem Betsaale her, in dem im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert zu den heiligen Zeiten in Rom und anderswo die Azione sagra, die heilige Handlung aufgeführt oder auch nur theils im Costüm im sogenannten Collectenton recitirt, theils wirklich gesungen wurde. Mit der gleichzeitigen Entstehung der Oper nahm das Oratorium aber durch Vermittlung der italienischen Cantate allmählich deren ganze Art an und unterschied sich von derselben nur dadurch, daß es eben nicht agirt, sondern blos gesungen wurde und einen im Ganzen gehalteneren Ton hatte. So im Wechsel von Recitativ, Arie, Duetten, Terzetten und Chor stehen Händels Oratorien sowie Haydns „Schöpfung" vor uns, und auch Mendelssohn ist hier im Wesen nicht abgewichen, sondern hat nur aus der besonderen protestantischen Kirchenmusik

den Choral hinzugefügt und die Recitation in gesteigertem Maße von der Art der Oper entfernt. Im Wurfe selbst nicht geändert ist auch Liszts sogar scenisch aufgeführte „Heilige Elisabeth" vom Jahre 1864, aber das Einzelne ist schon hier hoch überragend und deutet auf höchste Ziele!

Ganz anders als er und alle übrigen Meister auf diesem Gebiete ist dagegen Liszt bei seinem „Christus" verfahren. Er hat gar nicht einmal die Grundlage des Oratoriums genommen, die Gliederung des Stoffes in eine bestimmte Handlung, die durch Erzählung vorgeführt und in ihren entscheidenden Höhepunkten durch die Macht der Musik hervorgehoben und gedeutet wird. Er hat im Gegentheil das Oratorium von jeder Erinnerung an dessen Entstehung und die Verbindung mit der Oper getrennt und den heiligen Vorgang einfach sich selbst darstellen lassen. Es ist daher hier nicht ein Erzählen mit Worten, sondern, wie schon annähernd in Händels Israel ein Erzählen mit Thaten, das heißt mit großen monumentalen Bildern, wie sie in solchen tief seelischen Dingen gerade die Tonkunst zu geben vermag. Und nicht nur das Recitativ ist hier völlig ausgeschieden und das ganz Wenige, was überhaupt noch mit Worten erzählt wird, jenem Collectenton wiedergegeben, den sich die katholische Kirche für ihre Liturgie von Alters her geschaffen hatte, sondern auch alles, was man Arie nennt, ist bis auf einen einzigen unausweichlichen Punkt, der Klage Christi in Gethsemane, ausgeschieden. Ja selbst wo Solo- oder Ensemblegesang erscheint, ist keine Spur von dem persönlichen Wesen des Dramatischen, sondern durchaus ruhiges Sichdarstellen der Sache.

Im Ganzen aber steht hier ein Cyklus von Chorbildern vor uns, die der innere Verlauf des Stoffes selbst gliedert und zusammenhält. Die ganze ungeheure Weltbegebenheit stellt sich unseren Sinnen dar. Ursprünglich hatte der Componist sich an Friedrich Rückert wegen dessen „Evangelienharmonie" wenden wollen, nahm dann

aber zunächst einzelne hohe Theile wie die Seligpreisungen und das Vaterunser heraus, die schon in den 1850er Jahren entstanden, und stellte darauf in wachsender Erkenntnis der Besonderheit, mit der hier künstlerisch vorgegangen werden mußte, allmählich selbst die entscheidenden Züge des Werdens der Religion und der Wirkung der Kirche nach der Vulgata und der katholischen Liturgie zusammen.

Ein Oratorium im gewohnten Sinne ist der „Christus" also nicht. Der Componist hat den Namen wohl nur beibehalten, weil er mit Recht darin ein ganz allgemeines Genus der Musik sieht. Es ist aber im Grunde mehr, und zwar eine sehr kraftvolle und klare thatsächliche Herstellung des eigentlichen Wesens der Sache im Gegensatz zur Oper. Es ist in der That jenes reine Epos, das ein Oratorium im Unterschiede von der dramatischen Musik sein soll, und zwar mit all seinen Vorzügen ruhig anschaulicher Ausbreitung der Sache. Man sieht innerlich die große weltbewegende That selbst entstehen und vorgehen, die einzelnen Akte und Höhenpunkte derselben wandeln wie die Helden des Epos in stiller einfacher Größe vor uns ab. Jeder Schein einer Aktion ist vermieden und man erkennt, daß es sich auch hier um eine künstlerische Neuthat, um ein Vorgehen handelt, welches das ganze Genus der Kunst in eine neue Bahn lenkt.

Dies ersieht sich schon aus der Gruppirung des Stoffes. Die Gliederung des Cyklus stellt sich nicht blos in den drei verschiedenen Theilen, sondern ebenso in den einzelnen Stücken derselben dar. Es ist eine innerliche und freie Anschauung des kirchlichen Inhaltes, die mit jeder vorhandenen Tradition bricht und den Gegenstand aus sich selbst neu aufbaut. Wir glauben daher, damit doch annähernd der Charakter des Totaleindruckes des Werkes bezeichnet sei, sowie er sich schon aus der textlichen Gliederung ergiebt, in einer unsichtbaren Kirche zu weilen, die mit den reinen

Mitteln einer Kunst, welche sie obendrein selbst zum Ausdruck ihrer tiefsten Mysterien geschaffen hat, einen Bilderschmuck geschenkt erhalten hat, der den heiligen Glauben, dem sie dient, in seiner ganzen Reinheit und Einheit ausgemalt darstellt. Wir fühlen also von Anbeginn an, daß wir es hier mit einem Künstler zu thun haben, der in dem Glauben, in dem er erzogen wurde, ebenfalls ganz innerlich zu Hause ist, daher auch durchaus mit freiem Blick schaltet und mit sicherer Hand den Grund legt und aufbaut. Dies ist schon an und für sich eine Erneuerung der Sache. Der Meister hat sich hier dem Geiste seiner Kirche gleich innerlich genähert wie S. Bach dem der seinigen. Der Unterschied liegt nicht sowohl in den persönlich schaffenden Künstlern, sondern schon in dem eigenen Gehalt der Sache.

Wir versuchen zur näheren Einführung in dieselbe einiges über die Besonderheit dieser Bilder selbst zu sagen.

Das Werk zerfällt in drei Hauptabschnitte: I. Weihnachtsoratorium, II. Nach Epiphania, III. Passion und Auferstehung. Es spricht seine letzte Ueberzeugung sogleich als Motto mit Paulus' Worten an die Epheser aus: „Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in allem wachsen an Dem der das Haupt ist, Christus!" Die instrumentale Einleitung, auf die mehrfach wiederkehrende und das Ganze auch rein musikalisch verbindende Intonation „Tönet ihr Himmel von oben" gebaut, scheidet in ihrem streng asketischen Wesen zunächst das Gemüth von dem bunten Gewohnheitsgewirre der Welt aus und bereitet durch kräftig einschlagende Grundaccorde zur Aufnahme einer neuen höheren Welt vor, die sich zum Schluß durch in die Höhe entschwebende Geigentremolationen selbst ankündigt und unmittelbar in ein längeres „Pastorale" überführt, das, die alte Intonation verwendend, die Verkündigung des Engels bei den Hirten einleitet. Diese selbst ist anfangs der einfache Collectenton, dem reiner Chorgesang antwortet, worauf zunächst vom Streichquartett, dann vom vollen

Orchester begleitet, der Chor der himmlischen Heerschaaren sein Gloria in Excelsis in voller Breite und mächtigen Dreiklangsfolgen ertönen läßt, bis der Schluß wieder das einfache Hirtendasein darstellt, dem die Ahnung des bedurften Heils zuerst gekommen ist. Das dritte Bild ist die alte Hymne Stabat mater speciosa, die heilige Jungfrau an der Wiege ihres Sohnes, lento misterioso, ein sechsstimmiger a capella-Chor, den zuweilen in einfachen Accorden die Orgel unterstützt und fünf- oder sechsstimmiger Sologesang abwechselnd unterbricht. Die Dichtung ist von einer fast überseligen Hingebungsempfindung, wie sie jenes rauh gewaltthätige Mittelalter erzeugte, es ist das Mysterium der Mutterliebe, von dem aus das spätere liebende Selbstopfer erst völlig zu begreifen ist und in dem sich ja auch überhaupt die weltgestaltende Kraft alles Mannshandelns vorbereitet. Wie bei dem Hirtenbilde die Kindeseinfalt und Herzensreinheit, so sind hier Unschuld und Inbrunst der Empfindung die Grundfarbe des Gewebes. Doch bei dem Inflammatus steigt auch die volle Kraft empor, der jede gesunde Empfindung fähig ist. Das ganze Bild endet in einem tief erathmenden und hoch sich aufschwingenden Amen! Das vierte und fünfte Bild sind abermals rein instrumentaler Natur. Das „Hirtenspiel an der Krippe", bei dem sehr eindrucksvoll die römischen Pifferari verwendet sind, und der „Marsch der heiligen drei Könige", die ganze dereinstige weltliche Pracht der Kirche vordeutend, wie sie den Sinnen durch bloßen Klang und Rhythmus völlig vergegenwärtigt werden kann, während Gesang hier nur störend an tiefer liegende Bedürfnisse gemahnen würde. Beide Bilder sind im al fresco-Stile der modernen Orchestermusik gehalten und sehr breit ausgeführt.

Der folgende zweite Theil leitet mit den „Seligkeiten" ein, die Umkehr des gesammten ethischen Bewußtseins der Welt darstellend, ein Barytongesang in melodisch-declamatorischem Tone, dem jedesmal ein sechsstimmiger Chor ant-

wortet, als solle die Aufnahme solcher Wahrheit bei der Welt sogleich thatsächlich bekräftigt werden. Grundlage ist hier der objective Orgelklang, noch ist die Gemeinde geschlossen. Ebenso waltet bei dem „Paternoster" ein ruhig inniges Sprechen des Gebetes zwischen Vorbeter und Gemeinde, dem besonders das breitere Schlußamen ein Piedestal von Granit bereitet. Ruhe und Würde sind bei beiden Bildern der Grundton. An Musik wird dabei nicht gedacht, sondern die Gestalten der Heiligen sollen dastehen und deutlich redend eine Wahrheit verkünden, die allen hilft. Sehr mächtig im Charakter ist die „Gründung der Kirche", von ehernem Gewicht das Tu es Petrus, von weicher Milde das „Simon Johannes, hast du mich lieb?" Der irdisch-sündigen Welt jeder Art wird hier ein zweifelloser Glaube an ein ewig bestehendes Höhere und Ideale, wie es auch Namen haben möge, entgegengestellt. Und daß es der Geist der Sache, nicht ihre vergängliche Hülle ist, sagt der Charakter der Melodie, die sich denn auch zuletzt zum kraftvollen Vorbewußtsein des endlichen Sieges dieses Geistes der Liebe erhebt. Hier ist wieder das volle Orchester zu dem Doppelchor getreten. Denn die Welt, die ganze Welt ist gemeint. „Das Wunder" heißt das neunte Bild. „Die Stürme brausen um die Wette," — aber gemeint ist nicht der Meeressturm, sondern der Sturm der Begehrungen, dem diejenigen ausgesetzt sind, die „schwachen Glaubens sind". Nicht der äußere Wunder- d. h. der Aberglaube soll gekräftigt werden, sondern der Glaube der Menschennatur an sich selbst und ihre höhere Bestimmung und Kraft. Daher das wirklich innerlich Friedigende, wenn nach dem wüthenden Orchestergebrause auf Christi Wort die „große Stille" eintritt, die sinnvoll mit dem Motiv der „Seligkeiten" eingeleitet wird, weil ja solche innere Reinheit einzig dem Menschen die wirksame Gewalt über die wilden Mächte seines Innern wie der Welt verleiht!

Ein volles Bild der Volks- und Lebensbewegung ist

„Der Einzug in Jerusalem", ein Vorspiel des Einzugs der ewigen Wahrheitslehre in die ganze große weite Welt, anschaulisch gemalt wie Paul Veronese malt. Aber in dem Benedictus des Mezzosopransolos liegt ein Ausdruck innerer Befriedigung und Beseligung, wie sie einzig das einzelne Herz empfindet und ausspricht. Dieser Chor entspricht ganz dem Schlusse des ersten Theiles, führt aber Glanz und Macht der Religion und Kirche wieder mehr ins Ideale.

Der dritte Theil hat vier Bilder. In ihm gipfelt mächtig das Ganze. Denn hier wird leibhaft vor unseren Sinnen jener weltgeschichtliche Seelenvorgang und Leidenskampf der Passion durchgeführt, welcher der Menschheit ein anderes Gesicht gegeben hat. Hier zeigt sich auch, daß, wie es ja bei S. Bach ebenfalls ist, den letztentscheidenden allerfüllenden Sinn und Gehalt der Sache in der Musik nur solche gewaltige Chorbilder geben können, in denen diese Kunst gleicherweise ihr kosmisches wie ihr seelisches Wesen zu enthüllen vermag. Das erste der Bilder ist der Gang nach Gethsemane, wo die schmerzlichste Nothwendigkeit freier Entschluß wird, und es ist nur solchem Seelenzustande entsprechend, daß hier, aber auch hier allein durchaus wirklicher Einzelgesang waltet. Dieser Einzelne repräsentirt in seinem uns alle umfassenden übermenschlichen Entschlusse die Menschheit. Ihr Mitleiden mit dieser Seelentrauer aber hallt aus dem begleitenden Orchester wieder. Der Spanier Ribera malte in solchem tiefen Farbendunkel. Aber das Quod tu, „Wie du willst!" athmet in seinem tiefen Frieden schon all den Segen, den dieses höchste aller menschlichen Opfer, welche die Welt je gesehen hat, ihr auch bringen sollte.

Von wahrhaft erhabener Sachlichkeit ist es dann, daß die Leidensgeschichte selbst uns wie aus einem Spiegel widerleuchtet. Die tiefergreifende mittelalterliche Sequenz Stabat mater dolorosa ist es, die hier den unerhörten Vorgang erzählt und zwar wiederum mit ihrer selbstge-

schaffenen alten Melodie. Was aber auf Grund der zahlreichen inneren Erregungen und „Gesichte“ aus dieser einen vierzeiligen rhythmischen Choralweise aufgebaut ist, diese Architektonik findet sich in solcher Macht und Fülle in keinem einzigen Kirchenwerke unserer Zeit. Dieses Stück hat Dimensionen wie das jüngste Gericht in der Sixtina. Es ist aber nicht etwa wie Bachs Riesenchoralchöre gothisch-polyphoner Natur, sondern ebenfalls rein im harmonisch-melodischen Stile geschrieben und nur durch motivisch-thematische Arbeit nach Art der Renaissancekunst in freier Entfaltung der Motive des im Texte liegenden Stoffes, und zwar in hoch zu bewundernder Steigerung und Symmetrie aufgebaut, in den Farben und der tief ergreifenden Charakteristik an P. P. Rubens erinnernd.

Dieser Satz allein würde ganz zweifellos dem Werke die Dauer sichern. Er beweist, daß nicht in einem der beiden Kirchenstile, sei es der Palestrinas oder Bachs, die Composition für die Kirche und ihren Gehalt umfangen ist, sondern daß die allermodernste und vorgeschrittenste Kunst hier deutlich zu sagen vermag, was gesagt werden muß, und daß die gesteigerten Ausdrucksmittel unserer Tage hier sogar noch ganz neue Mittel des Ausdrucks für die Sache geben. Denn, um nur einen Punkt herauszuheben, das zweimal hervortretende Inflammatus mit Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel hat in seiner einfachen Größe und einschlagenden Macht etwas geradezu Ueberwältigendes, und dies um so mehr, als es selbst nur die Töne des Hauptmotives des ganzen Stückes verwendet.

Rührend klingt auf solche düsterste Welttragik das alte selige Osterlied O filii et filiae von Knabenstimmen mit Harmonium gesungen. Wie aus fernen Welten hatten zwar schon am Schluß des Stabat mater unerhört ausgedehnte Dreiklangsfolgen das Heil der Welt verkündet. Aber hier klingt es als wirklich gewonnenes Gut aus befreiter Menschenbrust hervor. Und daß es gar bereits den

Kindern gehört, ist uns doppelte Gewähr seines Bestandes. Wie ein Sonnenstrahl in eine Kirche fällt dieser Chor in das ganze Düster der Passion.

Das letzte Bild ist denn auch der Gewißheit dieses Besitzes geweiht und stellt schlagkräftig sicher den vollendeten Sieg des Christenthums dar, worauf ein kurzes Amen auf das verbindende Urmotiv Korate coeli den Ring schließt. Es ist ein Bildercyklus, wie ihn der inneren Anschauung einzig die siegesgewisse Erfassung der Sache geben und nur ein Künstler malen konnte, der den ganzen Bestand der Mittel unserer Kunst wie ein König beherrscht und sein Gemüth in voller Treue und Macht dem Ewigen zugewendet hat.*)

9. Prometheus.

Liszt schreibt am 30. April 1837 an George Sand: „Glücklich, hundertmal glücklich der Wanderer! Glücklich, wer nicht einmal durchzogene Pfade nochmals zu durchirren und einmal zurückgelassene Spuren wieder zu betreten hat! Rastlos die Wirklichkeit durcheilend sieht er die Dinge nicht anders als sie scheinen, die Menschen nur so, wie sie sich zeigen. Glücklich, wer die warme Freundeshand zu missen weiß, ehe ihr Druck eisig erstarrt, wer den Tag nicht erwartet, an dem der liebeglühende Blick des geliebten Weibes in nichtige Gleichgiltigkeit sich wandelt! Glücklich endlich, wer mit den Verhältnissen zu brechen versteht, ehe er von ihnen gebrochen wird! Dem Künstler insbesondere kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends für die Dauer niederzulassen!"

*) Näheres über die heutige Kirchenmusik und über den „Christus" erfährt der Leser in unserem Buche „Beethoven, Liszt, Wagner" (Wien 1874) und in der „Studie" von L. Ramann (Leipzig 1874).

Dies war der jugendlich stürmende Sonnengott, und manchen Marsyas richtete er auf diesen Reisen der persönlichen Erforschung künstlerischer wie socialer Zustände in ganz Europa, manchem Midas wuchsen vor den Augen der Welt Eselsohren, — man lese die „Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst", etwas geistvoll Humoristischeres, heiter Ernsteres giebt es nicht.

Was aber erlebte kaum zehn Jahre später ein Künstler, dem noch mehr als einem Rossini sein Tenorist Nourrit ein zweiter ergänzender Genius nothwendig war, um das „Meisterwerk, das dem Haupt des olympischen Gottes entsprungen", nun auch „der Menge übermittelnd, die Kunst der Kunst, den Geist dem Geiste, das Licht dem Lichte zu verbinden," — Richard Wagner?

„Wunderbar!" schreibt er aus der Verbannung über den Aufenthalt im Mai 1849 in Weimar. „Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, als ich heimatlos wurde, die wirkliche langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst: als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimat zu schaffen."

Ihm und jedem anderen wahren Künstler seiner Zeit that er dies nach seiner Uebersiedlung im Jahre 1842. Denn er wußte, daß des Künstlers Heimat nur seine — Kunst ist.

„Ist er denn nicht immer unter Menschen ein Fremdling?" fährt er selbst gegen George Sand fort. „Was er auch treibe, wohin er auch gehe, er fühlt sich überall als Verbannter. Ihm ist, als hätte er einen reineren Himmel, eine wärmere Sonne, bessere Wesen gekannt. Und was kann er thun, um diesem unbegrenzten Leide, diesem unbestimmten Schmerze zu entgehen? Singend muß der Tonkünstler die Welt durchschreiten und im Vorbeieilen ihr seine Gedanken zuwerfen, ohne darnach zu fragen, auf wel-

ches Erdreich sie fallen, ob Verunglimpfungen sie ersticken, ob Lorbeern sie spottend bedecken. — Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers. Eine heilige Gnadenwahl drückt bei seiner Geburt ihr Siegel ihm auf. Nicht er wählt seinen Beruf, sondern sein Beruf wählt ihn und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts. So ungünstig auch immerhin die Verhältnisse, der Widerstand der Familie und der Welt, des Elendes traurige Beklemmung, die unüberwindlich scheinenden Hindernisse sein mögen: sein Wille steht fest und bleibt unverwandt dem Pole zugewendet. Und dieser Pol ist ihm die Kunst, ist ihm die sinnliche Wiedergabe des Geheimnisvollen, des Göttlichen im Menschen und in der Natur.

„Der Künstler steht allein. Werfen ihn die Ereignisse in den Schoos der Gesellschaft, so schafft seine Seele inmitten des unharmonischen Treibens sich eine undurchdringliche Einsamkeit, zu der selbst die Menschenstimme keinen Eingang mehr findet. Alle Leidenschaften, welche den Menschen bewegen, die Eitelkeit, der Ehrgeiz, der Neid, die Eifersucht, ja selbst die Liebe bleiben außerhalb des magischen Kreises, der um seine innere Welt sich schließt. Hier, zurückgezogen wie in ein Heiligthum, betrachtet und verehrt er das Ideal, welches sein Leben zu verwirklichen trachtet. Hier erscheinen ihm göttlich unfaßbare Gestalten, Farben, wie sein Auge sie an den schönsten Blumen im Glanze des Lenzes nie sah. Hier hört er die Harmonie der Ewigkeit, deren Cadenz die Welten regiert und in welcher sich alle Stimmen der Schöpfung vereinigen zu einem wunderbaren überirdischen Concerte. Dann ergreift ihn ein heißes Fieber, sein Blut wallt und sein Gehirn durchkreisen tausend verzehrende Gedanken, von welchen ihn nur die heilige Arbeit der Kunst erlösen kann. Er fühlt sich als Beute eines unnennbaren Uebels. Eine unbekannte Macht zwingt ihn, in Worten, Farben oder Tönen das Ideal zu offenbaren, das in ihm lebt und ihn mit einem Durst des

Verlangens, mit einer Qual nach Besitz erfüllt, wie kein Mensch sie je für einen Gegenstand einer wirklichen Leidenschaft empfunden hat. Aber sein beendetes Werk, und wenn die ganze Welt ihm Beifall zollt, genügt ihm nur halb. Unzufrieden würde er es vielleicht zernichten, wenn nicht eine neue Erscheinung seinen Blick von dem Geschaffenen abzöge, um ihn von neuem in jene himmlischen schmerzhaften Extasen zu werfen, die sein Leben zu einem beständigen Ringen nach unerreichbarem Ziel, zu einem fortgesetzten Anstrengen aller Geisteskräfte machen, um sich zur Verwirklichung dessen zu erheben, was er in begnadeten Stunden, in denen die ewige Schönheit sich ihm wolkenlos enthüllt, empfangen hat."

Und nun schildert er in düsterer Flammenschrift, was heute, in unserem erleuchteten Jahrhundert, social genommen noch immer der Künstler ist und was ihn, den so Gewaltigen und hoch Thronenden, von je und heute mehr denn je, geradezu innerlich verpflichtet, sich auch der geringsten Existenz zu nahen, wenn sie nur wahrhaft nach den Wundern der Kunst lechzt, um diese anderen Wasser des Lebens zu spenden.

„Der Künstler lebt heutigen Tags außerhalb der socialen Gemeinschaft," schreibt er. „Denn das poetische Element, nämlich das religiöse Ferment der Menschheit, ist aus unseren modernen Staaten verschwunden. Was haben sie, die das Räthsel menschlichen Glücks durch einige ertheilte Privilegien, durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und des egoistischen Wohlseins zu lösen suchen, — was haben sie mit einem Dichter oder Künstler zu schaffen? was kümmern sie sich um diese Menschen, die nutzlos für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um heilige Flammen, edle Gefühle und erhabene Begeisterung zu entzünden, um durch ihre Thaten das unerklärliche Bedürfnis nach Schönheit und Größe zu befriedigen, das mehr oder weniger verschlossen auf dem Urgrunde jeder

Seele ruht? Die schönen Zeiten sind nicht mehr, als die blühenden Zweige der Kunst sich über das ganze an ihrem Duft sich berauschende Hellas ausbreiteten. Künstler war damals jeder Bürger. Denn alle, Gesetzgeber, Krieger, Philosophen beschäftigten sich mit der Idee des moralisch, geistig, physisch Schönen. Das Erhabene machte niemanden staunen und große Thaten waren so häufig wie jene Schöpfungen, welche dieselben zugleich darstellten und eingaben."

„Die mächtige und strenge Kunst des Mittelalters, welche Kathedralen baute und mit Glockenton und Orgelklang die entzückte Bevölkerung zu sich rief," so endigt er hier, „sie erlosch, als der Glaube sich von neuem belebte. Heute ist die innere Antheilnahme, welche Kunst und Gesellschaft verband, indem sie der einen Kraft und Glanz, der anderen jene tiefen Erschütterungen brachte, sie ist zerstört. Die sociale Kunst ist nicht mehr und ist noch nicht. Wem begegnen wir meistens in unseren Tagen? Bildhauern? Nein, Fabrikanten von Statuen! — Malern? Nein, Fabrikanten von Bildern! — Musikern? Nein, Fabrikanten von Musik! Ueberall Handwerker und nirgends Künstler! Und hieraus entstehen obendrein grausame Qualen für den, der mit dem Stolze und der wilden Unabhängigkeit eines echten Kindes der Kunst geboren ist. Er ist von diesem Fabrikantenschwarm umgeben, der aufmerksam den Launen des großen Haufens und der Phantasie ungebildeter Reichen seine Dienste widmet, vor jedem Winke derselben sich beugt, beugt bis zur Erde, als könnte er ihr nicht nahe genug sein! Er muß sie als seine Brüder aufnehmen, muß sehen, wie die Menge ihn und sie vermengt, ihn und sie mit der gleichen groben Schätzung, mit der gleichen kindischen stumpfen Bewunderung umwindet. Man sage nicht, das seien die Leiden der Eitelkeit und Selbstliebe! Nein, nein, — Sie, die Sie so hoch stehen, daß keine Nebenbuhlerschaft Sie erreichen kann, Sie kennen

dies! Die bitteren Thränen, welche unseren Augen entquellen, gehören der Verehrung des wahren Gottes, dessen Tempel durch Götzen geschändet ist, um derentwillen das einfältige Volk die Anbetung des lebendigen Gottes verlassen hat, um vor diesen Gottheiten von Schmutz und Stein anbetend ihr Knie zu beugen!"

So redet der Stolz wahrhaft edler Seelen, deren bestes Wollen und Können dem Tand der eitlen Laune und dem glühenden Stier der geistigen Bornirtheit geopfert wird. Und er weiß, daß hier nur helfen kann, was den Griechen half, die persönliche Anschauung edlen Leistens, wahren Könnens.

„Es ist Thatsache, daß gegenwärtig nur wenigen eine gründliche musikalische Bildung eigen ist," gesteht er sich daher. „Die Majorität ignorirt die ersten Elemente der Kunst und nichts ist selbst in den höheren Kreisen seltener als ernstes Studium unserer Meister. Man begnügt sich von Zeit zu Zeit und ohne Wahl unter einer Menge erbärmlichen Zeugs, das den Geschmack verdirbt und das Ohr an kleinliche Armuth gewöhnt, einige gute Werke zu hören. Im Gegensatz zum Dichter, welcher die Sprache aller spricht und sich überdies nur an Menschen wendet, deren Geist durch classisches Studium gebildet ist, ergeht sich der Musiker in einer geheimnisvollen Sprache, deren Verständnis, wenn nicht besonderes Studium doch zum mindesten einen langgewohnten Umgang mit ihr voraussetzt. Und außerdem hat er noch dem Maler und Bildhauer gegenüber den Nachtheil, daß diese sich mehr an das Formgefühl wenden, welches viel allgemeiner ist als das innerste Verständnis für die Natur und das Gefühl für das Unermessene, welche das Wesen der Musik sind."

Ebenso sicher ist aber schon damals sein auf persönlichster Erfahrung begründetes Bewußtsein, daß wie die Photographie heutzutage allen und jeden Kreisen auch den Bildungsschatz vermittelt, der in den bildenden Künsten

ruht, das Clavier dazu geeignet sei, „den Säenden ernten, den Schätzesammelnden genießen und Denjenigen, welcher Gedanken des Heils empfängt, auch ihr Lebendigwerden erleben zu lassen.“

Er schreibt schon mit 25 Jahren an Adolf Pictet, warum derselbe erstaunt sei, ihn ausschließlich mit dem Claviere beschäftigt zu sehen? Er ahne kaum, daß damit ein empfindlicher Punkt seines ganzen Daseins berührt werde. „Sie wissen nicht,“ sagt er, „daß mir vom Verlassen des Clavieres sprechen so viel ist als mir einen Tag der Trübsal zeigen, mir das Licht rauben, das einen ganzen ersten Theil meines Lebens erhellt und untrennbar mit ihm verwachsen ist. Denn sehen Sie, mein Clavier ist mir, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd ist, — mehr noch, es war ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat. Ihm hinterlasse ich alle meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbebten unter meinen Leidenschaften und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht. Können Sie wollen, daß ich es verlasse, um nach glanzvolleren und klingenderen Erfolgen auf dem Theater oder im Orchester zu jagen? O nein! Selbst angenommen, daß ich für derartige Harmonien schon reif genug wäre, selbst dann bleibt es mein fester Entschluß, das Studium und die Entwicklung des Clavierspieles erst aufzugeben, wenn ich alles gethan haben werde, was nur irgend ausführbar ist, was mir heutzutage zu erreichen möglich ist.“

Dabei deckt er nun tiefe Ahnungen auf, die uns Heutigen von um so lebendigerem Interesse und höherer Bedeutung sind, als wir wissen, daß sie ihn — nicht getäuscht haben.

„Vielleicht befängt mich der geheimnisvolle Zug, der mich so sehr an dasselbe fesselt,“ schreibt er, „aber ich

halte das Clavier für sehr wichtig! Es nimmt nach meiner Ansicht die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein: es wird am meisten gepflegt und ist am weitesten verbreitet. Diese Wichtigkeit und Popularität verdankt es der harmonischen Macht, welche es fast ausschließlich besitzt und infolge deren es auch die Fähigkeit hat, die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen und zu verdichten. Im Umfang seiner sieben Octaven umschließt es den ganzen Bereich eines Orchesters, und die zehn Finger genügen, um die Harmonie wiederzugeben, welche durch den Verein von hunderten von Musicirenden hervorgebracht werden. Durch seine Vermittelung wird es möglich Werke zu verbreiten, die sonst von den Meisten wegen der Schwierigkeit ein Orchester zu versammeln ungekannt bleiben würden. Es ist sonach der Orchestercomposition das, was der Stahlstich der Malerei ist, welche er vervielfältigt und übermittelt. Und entbehrt es gleich der Farbe, so ist es doch im Stande Licht und Schatten wiederzugeben."

Und um so das Ziel zu erreichen, die „segenduftenden Schwingen" einer Kunst, welche man mit Recht als die Idee der Welt, die Seele der Menschheit selbst bezeichnet hat, auch über die ganze lebende Mitwelt und Nachwelt ausgebreitet zu sehen, setzte er sich dann nach seiner Virtuosenlaufbahn zur Ruhe, nein zurecht, und gründete jenes „Weimar." Denn es mußte dasselbe Deutschland sein, von dem er selbst schon 1838 an seinen Freund Berlioz geschrieben hatte, das Studium der Kunst sei hier im allgemeinen weniger oberflächlich, das Gefühl wahrer, die Gewohnheiten besser: „Mozarts, Beethovens und Webers Ueberlieferungen sind nicht verloren gegangen, diese drei Genien haben in Deutschland mächtig Wurzel gefaßt!" Ohne dieses Weimar aber bestände heute gewiß keine Vortragskunst, welche der Anschauung und Leistung wie der modernen so der classischen Production ebenbürtig wäre.

Ja selbst „München“ und „Bayreuth“, wie wären sie ohne die Meister-Schüler möglich gewesen, die von diesem Clavière aus Liszt zu jeder Art ausdrucksvoller, schwunghafter, zündender Darstellung des Einzelnsten wie des Ganzen bildete!

Wir geben, um nun zum Schlusse auch die gleichsam sinnenhafte Anschauung dieses moralisch und künstlerisch gleich fruchtbringenden und weitreichenden persönlichen Einwirkens des stets jugendlichen Altmeisters zu bereiten, zunächst die lebendig schildernde Skizze eines Kindes dieser Weimarer Hochschule selbst und dann die Reihe der Meister-Schüler, die Liszt gebildet hat und die ihm fortwährend mehr sein ideales Wünschen und Hoffen zur That und Wahrheit machen helfen.

„Musikstudien in Deutschland“, so berichtete die Allgemeine deutsche Musikzeitung von 1881, „betitelt sich ein in Amerika sehr verbreitetes, elegant und geistvoll geschriebenes kleines Buch.*) Es sind Briefe, welche die amerikanische Verfasserin, Miß Amy Fay, von Deutschland aus, während ihrer Studien bei Tausig, Kullak, Deppe, Liszt in ihre Heimat gerichtet hat. Sie bekunden nicht nur ein großes Verständnis für Musik und Kunst im allgemeinen, sondern auch eine außergewöhnliche Menschenkenntnis. Miß Fay hat Empfinden für die feinsten Regungen der Seele. Mit wahrhaft stereoskopischer Treue versteht sie die großen Eigenschaften und die kleinen Eigenheiten der bedeutenden Männer, mit denen das Glück sie in Berührung brachte, zu zeichnen. Von dem vielen Schönen und Reizvollen, das die Briefe enthalten, müssen natürlich diejenigen, die von Liszt erzählen, das größte allgemeinste und auch nachhaltigste Interesse erwecken. Wir wählen aus ihnen einige kleine Proben, weil wir wissen, daß die Gefühle der Verehrung, der Liebe, der staunenden Bewunderung, welche die Verfasserin für Liszt hegt, in

*) Es ist kürzlich auch deutsch erschienen (Berlin, R. Oppenheim).

tausend und aber tausend Herzen mächtig wiederklingen werden.

„Miß Fay sah den Meister zuerst in Weimar im Theater mit drei Damen, von denen eine sehr hübsch war. Er saß, so erzählt sie, mit dem Rücken gegen die Bühne, augenscheinlich dem Spiele nicht die leiseste Aufmerksamkeit schenkend, denn er plauderte beständig, und doch entging ihm auch die kleinste Nüance nicht, wie ich an seinem Gesichtsausdruck wahrnehmen konnte. Liszt ist der denkbar interessanteste und dabei sofort den bedeutendsten Eindruck machende Mann, groß und schlank, mit tiefliegenden Augen, buschigen Augenbrauen und langem grauen Haare. Sein Mund geht an den Winkeln etwas in die Höhe, was ihm, sobald er lacht, einen feinen mephistophelischen Ausdruck giebt. Seine Hände sind sehr schmal, mit langen schlanken Fingern, die aussehen, als hätte er doppelt so viel Gelenke wie andere Leute. Sie sind so beweglich und biegsam, daß es einen fast nervös macht, sie anzusehen. Die Eleganz seiner Manieren ist unvergleichlich. Wenn er in der Loge aufstand, z. B. legte er, nachdem er sich von den Damen verabschiedet, die Hand auf sein Herz und machte eine leichte Verbeugung, — nicht mit Affektation oder aus bloßer Galanterie, nein mit jener ruhigen Höflichkeit, die einem das Bewußtsein gab, daß keine andere Form sich vor einer Dame zu verbeugen, recht und geeignet wäre. Es war ganz charakteristisch. Aber das Außerordentlichste an Liszt ist der wunderbare Wechsel seines ausdrucksvollen Mienenspiels. Einen Augenblick sieht er dichtend, träumerisch, tragisch aus, den nächsten einschmeichelnd, liebenswürdig, ironisch, sarkastisch. Immer aber dieselbe fesselnde Grazie seiner Manieren! Er ist eine vollkommene Studie. Er ist ganz Geist, aber ich möchte glauben, die Hälfte der Zeit wenigstens ein spottender Geist. Ganz Weimar betet ihn an und sie sagen, daß die Frauen noch immer vollkommen närrisch um ihn werden. Wenn er

ausgeht, grüßt ihn wie einen König Jedermann. Liszt sieht aus, als wäre er durch Alles gegangen. Sein Antlitz ist gleichsam mit Erfahrungen bedeckt. Er trägt einen längeren Abbe-Rock, der fast bis zu seinen Füßen reicht. Er gemahnt mich an die Magier alter Zeiten, und es war mir, als könnte er mit einer Berührung seines Zauberstabes uns alle verwandeln.

„Die Empfehlungen der Frau Gräfin von Schleinitz verschafften der Verfasserin Zutritt zu Liszt. Sie fährt fort: Morgen soll ich ihm meine Aufwartung machen, obgleich ich nicht weiß, wie der Löwe sein wird, wenn ich ihn in seiner Höhle aufsuche. Ich brachte die Hmoll-Sonate von Chopin und wollte nur den ersten Theil spielen, denn er ist sehr schwierig und es bedurfte schon all meiner Arbeitskraft, um nur diesen vorzubereiten. Aber Liszt vorspielen erinnert mich an den Versuch, den Elephanten im zoologischen Garten mit Stücken Zucker füttern zu wollen. Er herrscht über alle Dinge, als wenn sie ihm nichts wären, und verlangt ernsthaft noch mehr. Glücklicherweise begann einer meiner Finger zu bluten und dies gab mir einen schicklichen Vorwand um aufzuhören. Liszt setzte sich selbst hin und spielte die drei letzten Sätze. Es war das erste Mal, daß ich ihn hörte, und ich wußte nicht, welchem Theile ich den Vorzug geben sollte, dem Scherzo mit seiner wundervollen Beweglichkeit und Leichtigkeit, dem Adagio mit seiner Tiefe und seinem Pathos oder dem Finale, bei dem die ganze Claviatur zu donnern und zu blitzen schien. So völlig Leben ist alles, was er spielt, daß es scheint, als sei es nicht nur Musik, der wir lauschen, sondern als hätte er eine wirkliche Gestalt wach gerufen, die wir vor unseren Augen athmen sehen. Es giebt mir allemal eine geisterhafte Empfindung ihn zu hören, ich glaube die Luft mit Geistern bevölkert. Ach! er ist ein vollkommener Zauberer! Es ist aber ebenso anziehend, ihn zu sehen wie ihn zu hören. Denn sein Gesicht verändert sich

bei jeder Modulation des Stückes: er sieht genau so aus, wie er spielt. Etwas ist in ihm, das vollständig gefangennimmt: eine Art zartfeiner, zufälliger Lustigkeit, die hie und da auf euch herableuchtet. Es ist etwas ganz Eigenthümliches und wenn er in dieser Weise spielt, so kommt der bezaubernste Ausdruck über sein Antlitz. Es scheint, als ob ein kleiner neckischer Kobold hervorblitzte und Versteckens mit euch spielte.

„Freitag kam Liszt und machte mir einen Besuch, spielte sogar ein wenig auf meinem Clavier. Denkt nur, solche Ehre! Gleichzeitig lud er mich für den Sonntag zu einer Matinée ein, die er zu Ehren einer durchreisenden Gräfin gab . . . Er spielte fünfmal, die letzten Male vierhändig mit Kapellmeister Lassen, und forderte mich auf, die Noten umzuwenden. Großer Gott! Wie liest er! Es ist schwer ihm umzublättern. Er liest immer so weit voraus und übersieht mit einem Blick fünf Takte, so daß man errathen muß, wenn man glaubt, daß er das Blatt umgewendet haben will: einmal drehte ich zu spät, das andere Mal zu früh um. Nicht ganz die Situation für mich Schüchterne!

„Zu Hause trägt Liszt den längeren Abbe-Rock nicht, sondern einen kurzen, der ihm ein viel künstlerischeres Aussehen giebt. Es ist so köstlich in diesem seinem Heim. Die Frau Großherzogin von Weimar selbst hat es für ihn möbliren und einrichten lassen. Die Wände sind lichtgrau mit goldenen Leisten, die rings um das Zimmer laufen. Es sind eigentlich zwei Zimmer, welche durch rothe Vorhänge in der Mitte getheilt, aber nicht getrennt werden. Die Möbel sind dunkelroth, und jedes einzelne ist so comfortabel, ein großer Gegensatz zu der gewöhnlichen deutschen Dürftigkeit und Steifheit. Ein prachtvoller großer Flügel steht an einem Fenster. Ein anderes Fenster ist stets weit offen und geht auf den Park, da ist ein Taubenschlag gegenüber, und die Tauben promeniren auf und nieder auf dem Dache und fliegen auf und schwirren mitunter bis

zum Fenstersims, das erfreut Liszt. Sein Schreibtisch ist reizend ausgestattet mit Dingen, die alle übereinstimmen. Alles ist von Bronce: Tintenfaß, Briefbeschwerer, Feuerzeug u. s. w. Stets ist eine der Kerzen angezündet, an der die Herren ihre Cigarren anzünden können. Ein Teppich — Seltenheit in Deutschland! — bedeckt den ganzen Fußboden. Liszt geht gewöhnlich umher, raucht, spricht und ruft den Einen oder den Anderen von uns zum Spielen auf. Von Zeit zu Zeit setzt er sich auch hin und spielt selbst, wenn ihm eine Passage nicht recht ist, und wenn er guter Laune, macht er die ganze Zeit über kleine humoristische Bemerkungen. Sein Spiel war eine vollkommene Offenbarung für mich und hat mir eine ganz neue Einsicht in die Musik verschafft. Ihr könnt nicht begreifen, ohne ihn zu hören, wie poetisch er ist. Und die tausend Schattirungen, die er über das simpelste Ding ausstreut! Er ist gleich groß nach allen Seiten. Vom Zephyr bis zum Sturm gebietet er über die ganze Skala.

„Aber Liszt ist nicht im geringsten wie ein Lehrer und kann auch nicht als ein solcher angesehen werden. Er ist ein Monarch, und wenn er sein königliches Scepter ausstreckt, so mögt ihr euch hinsetzen und ihm vorspielen. Ihr dürft ihn niemals auffordern euch etwas vorzuspielen, so heiß euer Herz auch darnach verlangt. Ihr könnt euch auch nicht anbieten, selbst zu spielen. Ihr legt die Noten auf den Tisch, damit er sieht, ihr wünscht zu spielen und setzt euch. Er geht auf und ab, betrachtet die Noten, und wenn ein Stück ihn interessirt, ruft er euch auf.

„Gestern hatte ich Au bord d'une source vorbereitet. Ich war nervös und spielte schlecht. Er wurde gleichwohl nicht ärgerlich, sondern setzte sich hin und spielte das ganze Stück selbst, ach! so wundervoll! Ich kam mir wie ein Holzhacker vor. Die Noten schienen sich von seinen Fingerspitzen zu kräuseln mit fast unmerklicher Bewegung. Als er sich dem Ende näherte, sah ich den feinen schalkhaften

Ausdruck über seine Züge gleiten, den er immer annimmt, wenn er überraschen will, und plötzlich greift er einen unerwarteten Ton und extemporirt einen poetischen kleinen Schluß, ganz verschieden von dem geschriebenen. Könnt ihr euch verwundern, daß die Menschen verrückt werden über ihn? —

„Eine bedeutende Schülerin Henselt's war angekommen und hatte sich bei Liszt unter großem Beifall hören lassen. Miß Fay fährt fort: Sie spielte mit vielem Aplomb, obgleich ihr Anschlag eine gewisse Härte hatte. Aber — alles Spiel klingt trocken neben dem Liszts, denn seines ist lebende, athmende Verwirklichung von Poesie, Leidenschaft, Grazie, Witz, Koketterie, Trotz, Zärtlichkeit und allen nur denkbaren bezaubernden Eigenschaften.

„Wenn ich bei ihm war, bin ich meist geneigt, mich aufzuhängen. Ach! er ist nach allen Richtungen hin das phänomenalste Wesen. Was ihr auch je gehört haben mögt, es kann euch doch nichts eine Idee von ihm geben. Kurz und gut, er repräsentirt die ganze Skala menschlicher Leidenschaften. Er ist ein vollständiges Prisma und strahlt das Licht in allen Farben zurück, gleichviel wie ihr ihn erblickt. Seine Schüler beten ihn an, wie in Wahrheit jedermann thut. Denn etwas Anderes ist ganz unmöglich, gegenüber einem Wesen, dessen Genius zu allen Zeiten und überall hervorbricht und dessen Charakter ein so überaus einnehmender ist.

„An einem Tage dieser Woche, als wir bei Liszt waren, fanden wir ihn so gut gelaunt, daß es schien, als wäre er plötzlich um zwanzig Jahre verjüngt. Ein Schüler des Stuttgarter Conservatoriums, Herr B., spielte ein Concert. Während der ganzen Zeit unterhielt Liszt ein kleines satyrisches Feuer, aber in gutmüthiger Weise. Alles, was er sagt, ist so treffend. An einer Stelle, als B. die Melodie schwach, fast undeutlich spielte, nahm Liszt plötzlich seinen Sitz am Flügel ein und sagte: ‚Wenn ich spiele, so

spiele ich allemal für das Volk auf der Galerie, sodaß die Leute, die nur fünf Groschen für ihren Platz zahlen, auch was hören.' Dann begann er, und o! wie wünschte ich, daß ihr es vernommen hättet! Der Ton schien nicht laut zu sein, aber er war weittragend und drang durch. Als er geendet hatte, hob er eine Hand in die Luft und man glaubte ordentlich das Volk auf der Galerie zu sehen, wie es den Ton auffog. Dies ist die Art, wie Liszt lehrt. Er vergegenwärtigt euch eine Idee und diese nimmt Besitz von eurem Geiste und haftet da fest. Musik ist ein so wirkliches sichtbares Ding für ihn, daß er stets augenblicklich auch in der wirklichen Welt ein Sinnbild findet, um seine Ideen auszudrücken.

„Wie er es ertragen kann, uns spielen zu hören, ist mir unbegreiflich. Ich versichere euch, wie schön wir auch irgend ein Stück wiedergeben, im Augenblick, da Liszt es spielt, ist es nicht wiederzuerkennen. Sein Anschlag und die besondere Art des Pedalgebrauchs sind zwei Geheimnisse seines Spieles, und dann dringt er tief in die verborgensten Gedanken des Componisten und holt sie herauf an die Oberfläche, sodaß sie herunterleuchten auf euch, einer nach dem andern, gleich Sternen.

„Je mehr ich von Liszt sehe und höre, um so mehr wächst mein Erstaunen! Ich kann weder essen noch schlafen an den Tagen, an denen ich zu ihm gehe. — — Ich muß oft an das denken, was Taufig eines Tages zu mir sagte: ‚Ach, mit Liszt verglichen, sind wir andern Künstler doch nur Lumpen.' Damals glaubte ichs nicht, aber jetzt sehe ich, daß er Recht hatte.

„Liszt macht oft so bezaubernde kleine Sachen! Neulich z. B. spielte Fräulein Gaul ihm etwas vor und da kamen zwei Läufe und nach jedem Laufe zwei Staccatoaccorde. Sie machte sie sehr schön und schlug die Accorde unmittelbar darauf an.

„Nein, nein! sagte Liszt. Nachdem Sie einen Lauf ge-

macht haben, müssen Sie eine Minute warten, bevor Sie den Accord anschlagen, wie in Bewunderung Ihrer eigenen Ausführung. Sie müssen pausiren, als wollten Sie sagen, wie nett habe ich das gemacht! — Dann setzte er sich nieder und machte selbst einen Lauf, wartete eine Secunde und schlug dann zwei Accorde scharf an, gleichzeitig sagend: ‚Bra—vo,‘ spielte wieder, nahm die anderen Accorde und sagte abermals: ‚Bra—vo!‘ Und wirklich es war, als ob das Clavier sanft applaudirt hätte! In dieser Art spielt er jedes Stück; und es ist als ob das Instrument mit menschlicher Zunge redete.

„Nichts kommt seinem Beethoven-Spiele gleich. Wenn er eine Sonate spielt, so ist es, als wenn die Composition vom Tode auferweckt würde und verklärt vor euch stände. Man fragt sich: ‚Habe ich das je gespielt?‘

„Einst bat Miß Fay den Meister, ihr zu sagen, wie er einen ganz bestimmten Effect bei einer seiner großen Passagen hervorbringe. Er lächelte und spielte sofort die ganze Passage. ‚O, ich habe viele Dinge erfunden,‘ sagte er leicht hin, ‚dies zum Beispiel!‘ Und nun begann er einen doppelten chromatischen Octavenlauf im Basse. Es war großartig und wiederhallte durch das ganze Zimmer. ‚Herrlich, herrlich,‘ sagte ich. ‚Haben Sie mich je den Sturm nachahmen hören?‘ fragte er. ‚Nein.‘ ‚Ah, Sie sollten mich einen Sturm spielen hören, Stürme sind meine Force!‘ Dann zu sich selbst zwischen den Zähnen, während sein Auge leuchtete wie das eines Zauberers, als ob er in Wirklichkeit dem Winde gebieten könnte: ‚Da krachen die Bäume.‘ Wie heiß wünschte ich, er möchte den Sturm spielen. Aber er that es nicht. Ach, daß wir armen Sterblichen hier unten so oft Moses' Schicksal theilen müssen und nur einen Blick in das verheißene Land werfen dürfen, und dies noch ohne den Trost, ein Moses zu sein.

„Mitunter spielt Liszt auch einmal einen falschen Ton,

aber das beirrt ihn nicht im geringsten. Im Gegentheil, es vergnügt ihn eher, wenn er einmal fehl greift, da es ihm Gelegenheit giebt, sein Genie zu entfalten und der Sache eine solche Wendung zu geben, daß die falsche Note als der Leitton zu neuer unerwarteter Schönheit dient. Etwas Aehnliches passirte ihm in einer der Sonntags-Matinéen, als das Zimmer voll des gewähltesten Publicums und seiner Schüler war. Er arpeggirte in großartiger Weise vom Baß nach oben über die Claviatur, wobei er einen halben Ton tiefer ankam, als er beabsichtigte. Ich hielt den Athem an und war neugierig, ob er uns mitten in der Luft, die Harmonie unaufgelöst lassen oder ob er sich der Demüthigung unterwerfen werde, sich zu verbessern, gleich gewöhnlichen Sterblichen. Ein halbes Lächeln glitt über sein Gesicht, als ob er sagen wollte: ‚Denkt nur nicht, daß solch eine Kleinigkeit mich bekümmert,' und augenblicklich rollte er das Clavier herunter, in Harmonie mit dem fälschlich angeschlagenen Ton, und dann ging er frei hinauf in einer zweiten großen Passage, aber diesmal bis zur richtigen Note. Niemals habe ich eine herrlichere Probe von Sicherheit gesehen. Es war so klug gewandt und so völlig charakteristisch für Liszt! Statt daß er euch Gelegenheit gab zu sagen: ‚Er hat einen Fehler gemacht,' zwang er euch zu sagen: ‚Er zeigt uns, wie man sich aus der Verlegenheit ziehen müsse.'

„An einem andern Tage hörte ich ihn von einem Stücke ins andere gehen, indem er aus dem Finale des ersten ein Vorspiel zum zweiten machte. So wunderbar waren die beiden ineinander gewebt, daß man kaum wahrnehmen konnte, wo das eine aufhörte und das andere anfing. — Ach, welch leichte Grazie! Niemand wird ihm je gleichkommen! In solch rollenden Bässen, solch duftigem Discant (Those rolling basses and those flowery trebles). Und dann seine Adagios! Wenn man ihn da hört, so fühlt man, daß sein Spiel auf einer Höhe steht, wo es von

allen Erdenschlacken geläutert, nur mehr ein Aushauchen der gerade zum Himmel emporsteigenden Seele ist.

„Das kleine Buch bringt noch so viel des Schönen, daß wir uns gewaltsam zwingen müssen, aufzuhören. Aber einen reizenden Zug Liszts noch wiederzugeben, können wir uns zum Schlusse nicht versagen.

„Miß Fay berichtet: Gottschalg, Organist in Weimar, sagte mir, daß Tausig einmal, als er in Geldverlegenheit war, die Partitur zu Liszts ‚Faust' und einen Haufen eigener Noten für fünf Thaler einem Diener verkauft habe. Gottschalg, der zufällig davon hörte, kaufte sie sofort zurück. Dann ging er zu Liszt in der Absicht, ihm zu sagen, daß er die Partitur habe. Zufällig hatte am selben Tage der Verleger darum geschrieben, und Liszt suchte überall darnach und kehrte das ganze Haus um. — — — Er befand sich in einer entsetzlichen Stimmung, weil die Partitur sich nirgends fand. ‚Die Arbeit eines ganzen Jahres verloren,' rief er und war in solcher Wuth, daß er, als Gottschalg ihn zum dritten Male fragte, wonach er suche, sich umwandte, mit dem Fuße aufstampfte und sagte: ‚Sie verwünschter Kerl, können Sie mich nicht in Frieden lassen, müssen Sie mich mit Ihren dummen Fragen quälen?' Gottschalg wußte wohl, was fehlte, aber wollte seinen kleinen Scherz haben. Endlich hatte er Mitleid mit Liszt und sagte: ‚Herr Doctor, ich weiß was Sie verloren haben, die Partitur zum Faust.' ‚O —' sagte Liszt, augenblicklich seinen Ton ändernd — ‚wissen Sie etwas von ihr?' ‚Natürlich!' — sagte Gottschalg — und erzählte Tausigs Streich und wie er die kostbare Musik wieder erlangt hatte. Liszt war außer sich vor Freude und rief aus: ‚Wir sind gerettet, Gottschalg hat uns gerettet.' Und dann berichtete Gottschalg, daß Liszt ihn in seinem Entzücken umarmt und sich nicht habe genug thun können, um seine vorige Heftigkeit wirklich gut zu machen. Nun, man sollte denken, daß es jetzt mit Meister Tausig aus gewesen wäre! Aber ganz

und gar nicht! Wenig Tage darauf war Tausigs Geburtstag. Madame C. nahm Gottschalg bei Seite und bat ihn die Sache mit den gestohlenen Noten fallen zu lassen, denn Liszt hänge so an seinem Carl, daß er die Geschichte zu vergessen wünsche. Kurz, Liszt küßte Carl und gratulirte ihm zu seinem Geburtstage, er tröstete sich mit seiner alten Behauptung: ‚Du wirst entweder ein großer Lump, mein kleiner Carl, oder ein großer Meister!‘

„O — du liebenswürdiger großer Meister Liszt!“

So schließt unser Bericht über das liebenswürdige Buch, dem seit den „seelenvollen Phantasien“ Bettina's über Beethoven von Frauenhand nichts an die Seite zu setzen ist.

So folge denn zuletzt und zwar nach des Meisters eigener Approbation, wie sie als Facsimile unser Werkchen krönt, ein Verzeichnis der hauptsächlichsten Schüler Liszts. Wir leiten dasselbe mit einem Spruche des Meisters ein, welcher beweist, wie sehr in jeder Weise ihm jenes Wort Beethovens gegen Bettina über die Musik: „Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zu Grunde!“ Wahrheit und Wollen zugleich geworden. Es lautet:

„Zu den höheren Aufgaben der Kunst gehört es, den Heldenmuth nicht nur darzustellen oder zu besingen, — sondern einzuflößen. Dafür sollen die Künstler ihn empfinden, bewahren und als segnende Flamme verbreiten.

Weymar, März 1859.

F. Liszt.“

Die Hauptschüler Liszts.

Hans von Bülow, Intendant in Meiningen.
Carl Tausig. †
Franz Bendel. †
Hans von Bronsart, Intendant in Hannover.

Carl Klindworth, Professor am Moskauer Conservatorium.
Alexander Winterberger, Professor am St. Petersburger Conservatorium.
Julius Reubke.
Theodor Ratzenberger. †
Robert Pflughaupt. †
Friedrich Altschul.
Nicolaus Neilissoff. †
Carl Bärmann, Professor am Münchener Conservatorium.
Dionys Pruckner, Professor am Stuttgarter Conservatorium.
Ferdinand Schreiber.
Louis Rothfeld.
J. Sipoß, Leiter einer Musikschule in Budapest.
George Leitert.
Julius Richter.
Louis Jungmann in Weimar.
William Mason, New-York.
Max Pinner, New-York.
Jules Zarembsky, Professor am Brüsseler Conservatorium.
G. Sgambati, Professor am Liceo di Roma.
Carlo Lippi, Professor am Liceo di Roma.
Siegfried Langaard, Dänemark.
Carl Pohlig.
Arthur Friedheim.
L. Marek in Lemberg.
F. Reuß in Baden-Baden.
Bertrand Roth, Professor am Frankfurter Conservatorium.
Kellermann.
Carl Stasny.
Josef Wieniawsky.

Ingeborg Stark-Bronsart.
Sophie Menter-Popper.
Sophie Pflughaupt. †
Aline Hundt. †
Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer.
Ahrenda Blume.
Anna Mehlig.
Vera Timanoff, Rußland.
Martha Remmert.
Sara Magnus-Heinze.
Dora Petersen.
Ilonka Ravacz, Ungarn.
Cäcilia Gaul, Amerika.
Marie Breidenstein in Erfurt.
Amy Fay, Amerika.*)

Ende.

*) Sowohl hier wie bei dem letztverzeichneten der Schüler hat der Meister selbst „2c. 2c." hinzugeschrieben. — In sein segensreiches praktische Wirken ins Große und Ganze der Kunst als Präsident des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" giebt noch einen Einblick wenigstens für das letzte Lustrum das Kapitel „Liszt und die Gegenwart" in dem Buche „Mosaik. Für Musikalisch-Gebildete" (Leipzig 1882).

Inhalt.

Seite

Einleitung 5
1. Les préludes 7
2. Divertissements hongrois 23
3. Capriccioso 39
4. Impromptu 48
5. Réflexions 58
6. Harmonies poétiques 72
7. Consolation 77
8. Harmonies religieuses 86
9. Prometheus 94

Muſiker-Biographien.

Achter Band:

Liſzt.

Zweiter Teil

von

Auguſt Göllerich.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Alle Rechte zur Herausgabe von Übersetzungen behält der Verfasser sich vor.
Abdruck von Episoden nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

ML390
M85
v.8-15

Biographie Liszts.

Zweiter Teil

(im Anschlusse an Ludwig Nohls Musiker-Biographien, Vierter Band: Liszt)

von

August Göllerich.

„Gast, wer du bist, wüßt' ich gern!"
(Sieglinde's Helden-Frage in Wagners „Walküre".)

Wie der Vogel in der Luft lebte er in der Musik und sang dabei Engelsweisen, scherte sich nicht um die Kritik und ließ nur immerhin seine Schwingen walten.

O rastlos quellender, liebevoller Genius! Wohlklang, Frische, Kraft, Anmut, Träumerei, Leidenschaft, Besänftigung, Thränen und Flammen entströmen dir aus Herzens-Tiefen und Höhen und fast lässest du die Größe deiner Meisterschaft vergessen ob dem Zauber deines Gemütes.

(Liszt über Schubert.)

Zur Einführung.

(„Apparitions“.)

„Halte das Bild der Würdigen fest! Wie leuchtende Sterne teilte sie aus die Natur durch den unendlichen Raum.“ —

Goethe.

Wenige Tage vor der Weihnacht des Jahres 1885 traf Franz Liszt in tiefer Wehmut zu Rom die Kunde vom Hinscheiden Ludwig Nohls. Am 16. Dezember war der wackere Kämpe musikalischen Fortschritts, der unermüdliche Forscher, in Heidelberg entschlafen.

Zu seinen wesentlichsten Verdiensten zählen die hochwichtigen Nachforschungen über Beethovens X. Symphonie, deren Ergebnis hier besonders vermerkt sei, da es die innerste Verwandtschaft der poetischen Anschauung zwischen den beiden größten Meistern der Instrumentalmusik — Beethoven und Liszt — hell beleuchtet.

Hiernach war es im Jahre 1827, vier Jahre nach Vollendung der „Neunten“ — jenes Riesenwerkes, welches Rich. Wagner die „letzte“ Symphonie insofern genannt hat, als Beethoven in ihr, durch erhabene „Ideen“ geleitet, sein gewaltiges Ringen in die Worte seines letzten, höchsten Wissens und Fühlens: „Ihr stürzt nieder Millionen, ahnest du den Schöpfer, Welt?!“ befreite und mit dem Gruße: „Diesen Kuß der ganzen Welt!“ sein Lebenswerk krönte, — als Beethoven sich auf seinem letzten Krankenlager äußerte:

„Eine skizzierte Symphonie liegt in meinem Pulte.“ „Eine ganz neue Idee!!“

Einige Jahre früher aber — 1812 — begegnen wir dem Plane, ein Oratorium „Der Sieg des Kreuzes" zu beginnen, welches jedoch ungeschrieben blieb, nachdem sein ideeller Inhalt in eben jener „skizzierten" „Zehnten Symphonie" zur Blüte gelangt war.

Jene Skizze der zehnten und letzten Symphonie Beethovens lautet wörtlich: „‚Adagio cantique.' — Frommer Gesang in einer Symphonie in den alten Tonarten (Herr Gott, dich loben wir — Halleluja!) entweder für sich allein, oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze Symphonie charakterisiert, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchester-Violinen 2c. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten. Im Text griechischer Mythos, cantique ecclésiastique — im Allegro ‚Feier des Bacchus.'"

Das hier angeführte „Adagio cantique" steht in Es, das Allegro — die „Bacchus-Feier" — in C-moll.

Im Jahre 1856 wurde ein merkwürdiges Analogon zur unvollendet gebliebenen „Zehnten", und ganz unbeeinflußt von ihren damals noch gar nicht gekannten, historisch erst viel später festgestellten Skizzen, aus einem andern Schöpfergeiste geboren; der Komponist hieß Franz Liszt — sein Werk benannte er „Hunnen-Schlacht" — nach dem gleichnamigen Gemälde Kaulbachs, in welchem nach vollbrachtem irdischen Kampfe die Geister der Erschlagenen noch in ihrem Himmelsfluge sich befehden, bis in höchsten Sphären der „Sieg des Kreuzes" beseligende Strahlen ergießt! Eine besondere Fügung will, daß auch in diesem aus vollster Manneskraft geschöpften Werke einem wilden Schlachtgetümmel in C-moll ein „cantique ecclésiastique" in Es (ein mildversöhnender Choral in den alten Kirchenformen) gegenübersteht, dessen Siegkraft — wie bei Beethoven — das Ganze „charakterisiert".

Liszt feiert den Triumph christlicher Liebe mit der „Kreuzes-Hymne", welche von Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers († gegen 610), gedichtet, mit den Worten beginnt:

Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis:
Nulla silva talem profert
Fronde, flore, germine:
Dulce lignum, dulce clavos,
Dulce pondus sustinet.

(Teures Kreuz — du aller Bäume
Auf der Erde — edelster!
Dir an Laub und Blüt' und Keime
Gleicht in Wäldern keiner mehr!
Süßes Holz! es trägt mit Würde
Süße Nägel, süße Bürde!)

Bei beiden Meistern sehen wir hier als formbestimmendes Element eine leitende „Idee", durch deren dichterischen Gehalt die Gestalt der betreffenden Werke gegeben war.

Beethoven schreibt einmal in einem Briefe an seine Freundin Streicher im Jahre 1817: „Kommen Sie an die alten Ruinen (in Baden bei Wien), so denken Sie, daß Beethoven oft dort verweilt; durchirren Sie die heimatlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß da Beethoven oft gedichtet, oder wie man sagt: ‚komponiert' hat."

Diesem Ausspruche des größten Musikers sei ein Wort unseres größten Dichters entgegengehalten. Goethe sagt in seinen „Annalen" (Weimar, im Todesjahre Schillers): „— — — — Eines spreche ich aus: man sah über hundert Poeten und Litteratoren, aber unter diesen keinen einzigen Musiker und Komponisten. Wie? sollte jener Greis (— hier ist der alte Gleim gemeint —), der seinen Äußerungen nach nur im Singen zu leben und zu atmen schien, keine Ahnung von dem eigentlichen Gesang gehabt haben? von der Tonkunst, dem wahren Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren?"

Beide Äußerungen weisen prophetisch auf jene That hin, welche mit vollem Bewußtsein von ihrer ganzen Tragweite zuerst Franz Liszt vollbracht hat, wenn er einen dichterischen Vorwurf als einzig formbestimmend für seine Musik erkannte, und im Hinweis hierauf für die diesbezüglichen neuen Werke die treffende Bezeichnung: „symphonische Dichtung" erfand!*)

„Was der Poet für den Geist erfand, vermag die Musik wiederzugeben, indem sie das Wesen der Empfindungen, deren Wirkung die Poesie beschreibt, unmittelbar ausdrückt" sagt der Meister selbst in seinem Vorworte zur symphonischen Dichtung „Les Préludes". Die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik war in der alten aus dem Tanze geborenen Form zu riesigen Möglichkeiten erstarkt; nun erstand ihr in Liszt — auf anderem Gebiete in Wagner — jener musikalische Dichter, den Goethe und Schiller ach wie oft! — ersehnt haben, jener dichtende Musiker, welcher aufs neue wieder Poesie und Tonkunst vermählte und damit das letzte Juwel in jenen Kreisring fügte, an dessen Ausgang und Ende diese seine langgetrennten beiden Glieder Tonkunst und Poesie zusammentreffen! Erst seit Liszts Auftreten als schaffender Tondichter konnte man von einer „neudeutschen" Schule sprechen.

Für die dramatische Musik hat Rich. Wagner zuerst die neuen Prinzipien bahnbrechend aufgestellt. Auf allen anderen Gebieten der musikalischen Bethätigung aber waltete zuerst neuschöpferisch der fortschrittlich kühne Geist Franz Liszts, gleicherweise allüberall neue Lehren der Zukunft eröffnend. Auch ihm waren die gebotenen Reformen, wie

*) Berlioz, das strahlende Bindeglied zwischen Beethoven und Liszt, hat nur stellenweise dichterische Vorwürfe als wirklich formbestimmend angesehen. Er schrieb keine „symphonischen Dichtungen", sondern ging im Ganzen über die mehrsätzige, „tanzgeborne" Symphonie mit Chören nicht hinaus, wenn er auch dieselbe durch Programme mit der Poesie meist innig verband und der Tonmalerei höchste Berechtigung zuerkannte.

sie im Schoße der nachbeethovischen Zeit schlummerten, eingeboren; instinktiv hob er sie auf das Panier schon seines allerersten musikalischen Schaffens.

Im selben Alter, als Rich. Wagner seine erste Klaviersonate (B-dur op. I.) — die sich völlig im Banne der altclassischen Meister Haydn und Mozart bewegt und in der Kulmination ihres musikalischen Ausdrucks über den *ersten Beethoven* keineswegs hinausgeht — seinem Lehrer Weinlig widmete (1831), sehen wir Liszt mit den Skizzen zu einer großen „revolutionären(!) Symphonie" beschäftigt (1829 bis 1830).*) Das Hauptthema des Adagios derselben ist uns erhalten geblieben. Es bildet — nach dem eigenen Zeugnisse Liszts „unverändert" — den melodischen Grundgedanken der späteren symphonischen Dichtung „Helden-Klage". Man vergleiche nun die Ausdrucksform der beiden Jünglinge Liszt und Wagner in diesen musikalischen Gebilden ihres achtzehnten Lebensjahres und man wird unschwer zu erkennen vermögen, *wer* von beiden *zuerst* neue Wege gewandelt ist. Ebenso sehen wir in der Folge Liszt zur „Rienzi"-Zeit schon ganz unerhört neuartige musikalische Formen in seinen damaligen Kompositionen gewinnen. Zur Zeit der höchst erreichten Schaffenskraft beider Meister finden wir in manchen großen Werken Franz Liszts geradezu die Vorläufer Wagnerscher *Thaten in Musik*, so daß in nicht seltenen Fällen gewisse Wagnersche Themen in melodischen Bildungen Liszts (oft fast notengetreu) vorgedacht erscheinen.

Wir empfehlen hier, — um nur einiges namhaft zu machen, eingehendere Vergleiche — (in Bezug auf thematische Bildungen, musikalischen Aufbau und Gesamtkolorit) — zwischen: „Orpheus" und „Tristan und Isolde", „Faust-Symphonie" und „Tristan und Isolde", „Faust-Symphonie"

*) In nicht viel spätere Zeit (1833) fallen bei Liszt schon die Skizzen zur gewaltigen Berg-Symphonie (nach Hugos Dichtung: „Ce qu'on entend sur la montagne".)

und „Die Walküre", „Benediction de Dieu dans la solitude" und „Isoldes Liebestod", „Die Ideale" und „Der Ring des Nibelungen" (besonders „Rheingold"), „Invocation" und „Parsifal", „Hunnen-Schlacht" und „Walküren-Ritt", „Hunnen-Schlacht" und „Kundry-Ritt", „Die Legende von der heiligen Elisabeth" und „Parsifal", „Christus" und „Parsifal", „Excelsior" und „Parsifal" 2c. In „Walküre" ist das erste Thema der „Faust-Symphonie", in „Tristan und Isolde" (als sogenanntes „Blickmotiv" —) eines der charakteristischesten Themen des Liszt'schen „Faust" vollkommen notengetreu wiederzufinden. Auch das Gretchenmotiv in der späteren Ausgabe von Wagners „Eine Faust-Ouverture" rührt von Liszt her und der Beginn des „Parsifal" stimmt mit dem früher geschriebenen Beginne des „Excelsior" vollständig überein. Wenn wir mit diesen Beispielen nur geringer Auswahl die verbreitete Mythe zu entkräften suchen, als hätte Liszt bei Wagner Themenanleihen nötig gehabt, so hoffen wir hierbei uns keiner Mißdeutung auszusetzen.

Es war bei einer Probe der Walküre im Jahre 1876, welcher Liszt in Bayreuth beiwohnte, als plötzlich im zweiten Akte bei Sieglindes Traumworten: „kehrte der Vater nun heim?" — Richard Wagner den Arm Liszts mit den Worten ergriff: „Papa, jetzt kommt ein Thema, das ich von dir habe." „Ganz gut" — erwiderte Liszt — „wenigstens hört's einmal jemand!" Das in Rede stehende Thema ist der Beginn von Liszts „Faust-Symphonie", bei deren erstem Anhören Rich. Wagner auf der Tonkünstlerversammlung zu Weimar vom 5. bis 8. August 1861 (wo die Gründung des allgemeinen deutschen Musikvereines vollzogen wurde) entzückt in die Worte ausbrach: „Vieles Schöne und Herrliche giebt es an Musik, aber diese Musik ist göttlich schön!"

Liszt hat also völlig selbständig und mit instinktiv ursprünglicher Begabung die neuen Grundgesetze, welche er für den Fortschritt als notwendig erkannte, auf die Formen

der Symphonie, des Chorgesanges, des Liedes, der Sonate, der Etude, des Klavierkonzertes und des ganzen Klavierstiles überhaupt, der Orgelkomposition und Kirchenmusik in allen ihren Zweigen, — *zuerst* angewandt, somit in allen jenen Gebieten mit vollem Bewußtsein für alle Zukunft zur Geltung gebracht, welche von Wagner *gar nicht* behandelt wurden. Schon als zwanzigjähriger Jüngling hat Liszt überdies in seinen Schriften, besonders jenen „zur Stellung der Künstler", diese seine ganz neuen Ansichten und Forderungen in völlig analoger Weise präcisiert, wie es später auch Rich. Wagner aus höchster Not des Unverstandenseins in seinen Kunstschriften gethan. Ein Vergleich der Lisztschen, viel früher entstandenen Abhandlungen über Kunst und Künstler mit den Wagnerschen Schriften ist in vielen Beziehungen höchst lehrreich!

Wie Wagner die Gründung einer „Stilbildungsschule" als immer wieder umkämpftes, rastlos erstrebtes Ziel seines Lebens ersah, wollte auch Liszt eine solche Stilbildungsschule in Weimar errichten, ein Gedanke, den auch er selbstschöpferisch aus innerster Nötigung empfing und lange Zeit verfocht. Beider Meister Ringen nach so notwendigem Ziele ward durch Ungunst, durch schläfrige Teilnahmslosigkeit weitumher, vergeblich. Beiden schallte die bequemlichsatte Mitwelt immer wieder die Worte des Wurmes Fafner entgegen: „ich lieg' und besitz' — laßt mich schlafen!" — Wir können hier nicht auf die merkwürdige Geschichte des Martyriums eingehen, welches in Weimar von dem Augenblicke über Liszt hereinbrach, als Dingelstedt*) daselbst sich „dramatisch" zu rühren begann!

Eine Gedenkliste der Bühnenwerke, welche Liszt in Weimar, als Hofkapellmeister in „außerordentlichen" Diensten,

*) Dingelstedt, der so erfolgreich gegen Wagner und Liszt intriguierte, hatte seine Stellung als Generalintendant der weimarischen Hofbühne einzig Franz Liszt zu danken!! — —

überhaupt zum erstenmale vorführte, möge aber hier Platz finden.

Unter Liszts Direktion erklangen von bedeutenden dramatischen Werken zum erstenmale in deutschen Landen:

„Lohengrin" von Rich. Wagner am 28. August 1850.

„König Alfred" von J. Raff am 9. März 1851.

„Benvenuto Cellini" von H. Berlioz am 20. März 1852.

„Musik zu Byrons Manfred" von R. Schumann am 13. Juni 1852.

„Alfonso und Estrella" von F. Schubert am 24. Juni 1854.

„Die sibirischen Jäger" von A. Rubinstein am 9. November 1854.

„Comola" von Sobolewsky am 30. Oktober 1858.

„Der Barbier von Bagdad" von P. Cornelius am 15. Dezember 1858 (als letzte vom Meister selbst dirigierte und einstudierte Oper).

Einige minder bedeutungsvolle Bühnenwerke von damaligen zeitgenössischen Komponisten (Schmidt, Dorn, Haslinger, Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha 2c.), welche Liszt als erster zum Leben erweckte, sind hierbei nicht genannt). Mit vollstem Rechte nannte ihn V. Hugo den „Orpheus von Weimar!"

Auch Wagners „Rheingold", dessen Partitur Liszt schon seit 1854 besaß,*) wollte er in Weimar zuerst aufführen; die Möglichkeit dieser Aufführung wurde aber glücklich hintertrieben. Ebenso scheiterten Liszts Pläne „Tristan und Isolde" zum Leben zu erwecken und Wagner als Kapellmeister in außerordentlichen Diensten an Weimar zu binden.

Liszt hat in seinen eigenen Konzerten, in seinen Schriften und während seiner Weimarer Dirigententhätigkeit überhaupt zuerst unter anderen folgende Tonmeister bekannt gemacht oder ihnen zu gebührend-bleibendem Erfolge ver-

*) Als Wagner von Weimar aus Deutschland fliehen mußte, ließ er seine sämtlichen Originalpartituren in der Obhut seines Freundes.

holfen: Wagner, Berlioz,*) Schumann, Schubert, Robert Franz, Hans v. Bülow, Raff und Hans v. Bronsart. Wir sind Zeuge gewesen, welch' großen Teil seiner so kostbaren Zeit er bis in seine letzten Tage dem Durchsehen und Beurteilen der ihm reichlich zugesandten Manuskripte von Komponisten der verschiedensten Richtungen täglich widmete.

In Rom war Liszt der Gedanke aufgegangen, daß gleichwie die Meisterwerke der Malerei durch Vervielfältigung mittels Lithographien, Stichen 2c. zur allgemeinen Verbreitung gelangten, auch auf musikalischem Gebiete die Meisterwerke der Instrumentalmusik durch getreue Wiedergabe in Mitteln, welche allgemein zur Verfügung stehen, weit ausgebreitete Kenntnis und Popularität sich erringen könnten. So entstanden Liszts bewunderungswürdige und unerreichte Klavierübersetzungen der großen Meister der Tonkunst.

Wie sehr er durch seine Transkriptionen Schubertscher Lieder**) (bei welchen er zum erstenmale jene neue Art anwandte, die Gesangsmelodie in die Tenorlage zu setzen und die Begleitung zwischen beiden Händen zu verteilen), ferner der Schubertschen Melodien, Märsche (für Orchester) und der Wanderer-Fantasie (für Klavier und Orchester) popularisierend für den von ihm bis ans Ende so hochgepriesenen, in quellender Melodienfülle ihm so nah verwandten Wiener Meister eintrat, ist ja allbekannt.***) Bei jeder Wiederholung der Melodie in Schuberts Gesängen umspielt sie Liszt mit den reizvollsten Figurationen, mit bezauberndstem

*) Liszts Verdienste um das Verständnis der Werke Berliozs finden ein Analogon nur in seinem Ringen für die Anerkennung des Genius Wagner. Seine Klavierpartitur der „Symphonie fantastique" war das erste Werk, welches von Berlioz in Deutschland bekannt wurde. Liszt führte damals diese Partition (von einer Stunde Dauer!) in seinen Konzertprogrammen auf.

**) Dieselben sind in der Periode 1835—1845 komponiert.

***) Kurz bevor er Weimar verließ gab Liszt am 1. Februar 1861 daselbst eine große Feier für Franz Schubert, bei welcher er mit den „Soirées de Vienne" zum letztenmale öffentlich in Weimar die Tasten berührte. Am 26. November 1842 spielte er dort zum erstenmale.

Detail, wie es sich ihm aus poetischen Beziehungen der betreffenden Liedstrophe ergiebt. Bei schwierigen Stellen ist immer auch eine leichtere Version für den technisch minder gewandten Spieler angegeben, da ja Liszt überhaupt verschiedene Lesarten solcher Stellen in den meisten seiner Werke komponierte und auf genaueste Verzeichnung des Ausdruckes, des Tempos, des Fingersatzes u. s. w. in solchem Maße Rücksicht nahm, wie kein anderer Autor.

Während seiner Thätigkeit als Dirigent der Weimarer Hofkapelle, als welcher er der geniale Begründer einer ganz neuen, freiesten Dirigentenschule wurde*) (deren Früchte erst unsere Tage ernten sollten) genügte es ihm nicht, die Werke, welche er seiner Beachtung wert hielt, bloß aufzuführen, sondern er griff auch zur Feder, um in zahlreichen schriftstellerisch-neugeformten Interpretationen der von ihm besonders erwählten Werke öffentlich zu erkennen zu geben, weshalb er gerade die betreffenden Schöpfungen zu frischem Leben erwecken wolle und um überhaupt an diesen Beispielen die Intentionen seiner Kunst bekannt zu machen. So erblühten ihm als Mitarbeiter der „Weimarischen Zeitung" und der „Neuen Zeitschrift für Musik" jene dramaturgischen Studien, jene ästhetisch-kritischen Abhandlungen, wie sie heute zusammengefaßt den Hauptschmuck seiner „Gesammelten Schriften" bilden.

Hier sei besonders auf die Schrift: „Berlioz und seine Harold-Symphonie" (1855) verwiesen, welche den IV. Band der gesammelten Schriften: „Aus den Annalen des Fortschritts" einleitet. In dieser Studie sind unter anderen die wichtigsten Erläuterungen zu Liszts eigenstem Schaffen gegeben, in näherer Ausführung der folgenden Gedanken:**)

*) Um dieser seiner ganz unvergleichlichen Thätigkeit als Dirigent nach allen ihren Hauptmomenten gerecht werden zu können, müßte ein Buch für sich geschrieben werden.

**) Wir folgen hier den Überschriften Lina Ramanns, der hochverdienten Herausgeberin der „gesammelten Schriften Fr. Liszts", der auch die herrliche deutsche Übertragung derselben sowie die großartige, er-

„Das allgemeine Verhalten gegen Werke des Fortschritts."

„Die Bedeutung des Wortes ‚Kritik' im jetzigen Sprachgebrauch."

„Oft-beklagter ‚Verfall' — in Wahrheit ‚Fortschritt'!"

„Die in der Geschichte der Musik sich wiederholende Verkennung des Fortschrittes."

„Weherufe der Kritik!" *)

„Unterlassungssünden der Musikdirektoren gegenüber bahnbrechenden Werken."

„Die historischen Vertreter der Programm-Frage in der Instrumental-Musik."

„Das Programm hebt das Gefühl als Ur- und Haupt-Quelle aller Musik nicht auf: die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitert und präcisiert Grenze und Inhalt des Gefühls."

„Der Mensch als höchstes Produkt der schaffenden Natur, die Kunst als höchstes Produkt des schaffenden Menschen!"

(Man vergleiche hierzu die analogen Grundsätze von Wagners „Kunstwerk der Zukunft."! —)

„Das Programm ein Fortschritt!"

„Zweck des Programms."

„Die Programm-Symphonie eine Ausdrucksform von poetischen Stoffen, die sich weder für dramatische noch für die Form des Oratoriums und der Kantate eignen."

„Gründe der Einwendungen gegen das Programm seitens der Konzertbesucher."

„Die Furcht vor Beschränkung des subjektiven Hörens."

„Berechtigung des subjektiven Hörens, die Nicht-Berechtigung dasselbe als für alle giltig zu verlangen."

„Berlioz' Erfindung des Leitmotives als Mittel, den Stimmungen der ‚philosophischen Epopöe' Ausdruck und Form zu schaffen."

---

schöpfende Biographie Liszts, auf welche wir noch wiederholt zu verweisen haben werden, zu danken ist.

*) Marcello schrieb im Jahre 1704: „Die Musik geht unter!" — —

„Die thematische Arbeit der klassischen und der modernen Musik.“

„Ist das Häßliche ästhetisch berechtigt?“

Einige wörtliche Anführungen der Sätze, welche Liszt bei Ausarbeitung dieses Ideenganges niedergeschrieben, können jeder Arbeit über Liszt zur schicklichen Einführung dienen; sie mögen also auch hier für des Meisters Sinnen klärend zeugen!

Liszt schreibt: „Die Kritik, die Unproduktive, müßte den beliebten Kanzelton gegen schaffende Künstler aufgeben, vom hohen Roß herabsteigen und der fatalen Notwendigkeit sich beugen, ein Kunstwerk einmal seinem Wesen nach, anstatt vom Standpunkte der Tradition aus zu kritisieren! Sie müßte aufhören, gleich der Harpyie die von ihr in den Klauen gehaltene Beute zu beschmutzen, und müßte endlich so manchem Helfershelfer entsagen, dessen Neid ihr nicht erlaubt, sich zur Anerkennung des Bedeutenden aufzuschwingen!“

„Kann man von einem Laboratorium, dessen Aushängeschild nur depretiierende Funktionen ankündigt, eine ehrliche Beurteilung und Würdigung des Gesamtwerkes voraussetzen?“ —

„Hat nicht die bedeutendste deutsche Musikzeitung jener Epoche, in welcher die jetzt zu einem der Idole pflichtschuldiger Bewunderung gewordene Kreutzer-Sonate von Beethoven erschien, sie ein ‚groteskes‘ Werk genannt?“

„Fremdartigkeit wird immer das erhaben beneidenswerte Unglück eines jeden musikalischen Genies sein — nicht an und für sich als solches, sondern als untrennbar von der wirklichen Erfindung. Genie und Erfindung ist eines. Erfindung und Neuerung aber gehen über das Bekannte hinaus, so daß sie vielen Augen als fremd erscheinen.“

„Was wäre aus der Malerei, dieser so verschieden geärteten und fruchtbaren Kunst geworden, wenn zu jedem ihrer Jünger gesagt worden wäre: „Daß du nicht anders

malst, als dein Meister!" oder wenn jede Stadt, jede Schule sich eine unbedingte Autokratie über die andere angemaßt hätte?"

„Rembrandt, der sich in manchen Dingen mit Berlioz vergleichen ließe, konnte man gut zurufen, als er seine ersten Bilder mit ihrem verschwimmenden Dämmerlicht, ihrem unheimlichen Halbdunkel und wunderbaren Lichtpartien gemalt hatte: Halt! Ho! Die Malerei geht zu Grunde! Die Malerei ist verloren! Sie soll das Auge erfreuen, ihm liebliche, lachende Bilder bieten, Scenen, die Geist und Sinne bequem fassen und genießen können!"

„Die Antipoden des Programmes, in deren Augen dasselbe eine Entweihung der Kunst ist, werden nicht hinwegdisputieren können, daß vorbereitende Versuche lange vor unserer gegenwärtigen Epoche stattgefunden haben und daß seine schnelle Verbreitung durch die hervorragendsten Anwälte auf das glänzendste bezeugt ist, daß in ihm ein des Lebens fähiges und zum Leben berechtigtes Prinzip pulsiert!"

„Die Komponisten, möchten sie sich stets daran erinnern, daß Programm oder Titel sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn sie eine poetische Notwendigkeit, ein unlösbarer Teil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind!"

„Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Docierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programmes den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programmes gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen, als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren

Lebensnerv zerschneiden zu wollen! Das Gefühl incarniert sich in der reinen Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Wortes der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen."

„Wenn die Musik sich die höchste Kunst nennt, wenn der christliche Spiritualismus sie als einzig des Himmels würdig in die überirdische Welt versetzt hat, so liegt dieses Höchste in den reinen Flammen des Gefühls, die von Herz zu Herzen ineinanderschlagen ohne Hilfe der Reflexion. Sie ist Hauch von Mund zu Mund, strömendes Blut in den Adern des Lebens!"

„Was uns ergreift und im hochaufstürmenden Wirbel aller Leidenschaften uns über diese erhebt und der Welt uns entrückend an die Ufer eines schöneren Lebens trägt: — ist es nicht die Musik, die vom Urquell alles Gefühles belebte Musik, die so wie dieses in uns schwebt, ehe es sich kundgiebt, ehe es in der Gießform des Gedankens gerinnt und erstarrt?"

„Wer könnte wagen, unserer erhabenen Kunst die höchste Kraft des Selbstgenügens abzusprechen? Heißt es denn dem angeborenen und historisch entwickelten Wesen entsagen, wenn man sich eine neue Form erringt? Schwört man der Muttersprache ab, wenn man der Beredsamkeit einen neuen Zweig gewinnt? Wird darum, weil es Werke giebt, welche die Thätigkeit des Fühlens und Denkens gleichzeitig in sich tragen und infolge dessen von ihren Hörern beanspruchen, der reine Stil der Instrumentalmusik seines Zaubers für diejenigen verlustig gehen, die mit ihrem ganzen Empfindungsleben in ihr aufgehen möchten, ohne dabei durch einen bestimmten Gegenstand in der Freiheit ihres Gefühles gehindert oder beschränkt zu sein? Hieße es nicht Mißtrauen in die Lebensfähigkeit dieses Stiles setzen, wenn man darum seinen Verfall befürchten wollte, weil neben

ihm eine neue Gattung entsteht, die, obwohl von dem Drama, dem Oratorium und der Kantate verschieden, dennoch mit ihnen die poetische Grundlage gemeinsam hat?"

„Wie es in der Natur keine Lücken giebt, wie in der menschlichen Seele nicht bloß Kontraste sich bewegen, ebenso wenig liegen steile Abgründe zwischen den Gipfeln der Kunst, deren Ringe nirgends in der wunderbaren Verkettung ihres großen Ganzen fehlen."

„In manchen Fällen greift das Genie seiner Zeit vor, und erklimmt urplötzlich und auf einmal in kräftigem Schwunge mehrere Stufen der mystischen Leiter. Dann bedarf es längerer Zeitdauer, bis das allgemeine geistige Bewußtsein zu seinem Gesichtspunkt sich nachringend erheben kann. Ehe nicht dieser Moment eingetreten ist, kann es nicht verstanden, kann es nicht beurteilt werden."

„Möge die Menge auch jenen Beschwingten den Rücken kehren, mögen brotneidige Rivalen sie schmähen, Freunde sie verspotten, mögen ihre Schüler von ihnen abfallen, mögen sie gering geschätzt von Dummen und verurteilt von Ignoranten ein gequältes, gehetztes Leben führen: sie hinterlassen sterbend ihre Werke, einen befruchtenden Segen, der Nachwelt."

„Jede musikalische Organisation giebt sich, — wenn auch nicht immer ganz deutlich, doch annähernd — von dem Eindruck Rechenschaft, welcher sich durch ein instrumentales Gedicht von dem Autor auf den Hörer übertragen soll; kleidet auch der einzelne, je nach dem Hange seiner Phantasie, die vom Komponisten entfalteten Leidenschaften und Gefühle in andere Bilder, so wird er sich doch über die Art der seelischen Emotionen, die der Komponist seinem Werke eingehaucht hat, nicht täuschen können. Denn der Charakter eines Musikers wird sich kaum besser beurteilen lassen, als wenn man die Stimmungen, welche er im Hörer zurückgelassen, präcisiert."

„Das Programm bezweckt nichts anderes, als auf die

geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten. Obwohl es kindisch müßig, ja meistens verfehlt ist, Programme nachträglich zu entwerfen und den Gefühlsinhalt einer Instrumentaldichtung erklären zu sollen, da in diesem Falle das Wort den Zauber zerstören, die Gefühle entweihen, die feinsten Gespinste der Seele zerreißen muß, die gerade nur diese Form annahmen, weil sie sich nicht in Worte, Bilder und Ideen fassen ließen, so ist doch auch wieder der Meister Meister über sein Werk und kann es unter dem Einfluß bestimmter Eindrücke geschaffen haben, welche er alsdann noch dem Hörer zu vollem, ganzem Bewußtsein bringen möchte."

„Wir haben die Ansicht, daß Gebilde, die in anderen Zonen der Poesie und Litteratur Wurzeln gefaßt und geblüht haben, als in denen der Bühne und ein von den Gebilden der letzteren ganz verschiedenes Wachstum und verschiedene Entfaltung erlebten, sich nicht auf sie übertragen lassen, ohne daß ihnen Gewalt angethan würde."

„Wir können nicht die Fähigkeit der Musik bezweifeln, Charaktere, ähnlich den von den Dichterfürsten unserer Zeit gezeichneten, wiederzugeben. Übrigens ist sie mit ihren innersten Beziehungen zur Litteratur, an diese anknüpfend und sich anlehnend an dem Punkte angekommen, wo das ganze menschliche Fühlen, Denken, Dichten und Trachten so überwiegend auf ein tiefes Forschen nach den Quellen unserer Misère und unseres Irrens gerichtet erscheint, wo wir alle andern Künste wetteifernd und so vorzugsweise von dem Begehren erfüllt sehen dem Geschmack, dem Bedürfnis und Streben der Zeit Befriedigung und Ausdruck zu gewinnen und zu geben, daß wir die Einführung des Programmes in den Konzertsaal für ebenso unabwendbar halten, wie die Einführung des deklamatorischen Stiles in die Oper. Diese beiden Richtungen werden trotz aller

Fesseln und Hemmnisse siegreich sich entwickelnd ihre Kraft bewähren."

„Ein schönes Instrumentalwerk" — sagt Fétis — „hat eine viel kleinere Anzahl verständnisfähiger Hörer zu gewärtigen, als die Oper: um es ganz zu genießen, bedarf es wirklicher Kunsteinsicht, eines thätigeren und geübteren Gefühles. Für ein ähnliches Publikum wird das Kolorit immer als Ausdruck gelten; denn wenn es nicht aus Individuen besteht, die sich ein abstraktes Ideal zu bilden vermögen, — was von einem ganzen Auditorium, so auserlesen es auch sein möge, nicht vorauszusetzen ist —: so wird es eine Symphonie, ein Quartett oder ein in dieses Fach schlagendes Stück niemals anhören, ohne sich während der Aufführung je nach dem grandiosen, lebhaften, ungestümen, heiteren, sanften oder schwermütigen Charakter des Stückes ein Programm zu entwerfen. Vermittels dieses Kunstgriffes assimilieren die Zuhörer der meisten Konzerte die Instrumentalmusik mit dem Ausdruck gewisser leidenschaftlicher Gefühle; sie stellen sich eine Handlung vor, die zu anderen im Gegensatz steht, wie Individuen unter sich. Ich spreche hier von den Gebildetsten; denn für Viele, oft für die Meisten, ist die Instrumentalmusik nur ein rein sinnlicher Genuß, wenn nicht gar ein langweilendes Rätsel. Für sie hat Instrumentalmusik weder Kolorit noch Ausdruck, und ich weiß in der That nicht, was sie darin suchen." „Diese Worte belegen, daß es sich nur darum handelt, eine schon bestehende Macht auch offiziell anzuerkennen, um ihrer Bewegung eine größere Freiheit zu sichern, und die ihr entgegenstehenden Übelstände beseitigen zu helfen, so daß sie hinfort nicht mehr heimlich, sondern in der bewußten Ruhe, welche der gesicherte Erfolg verleiht, an ihrem Bestehen und ihrem Ruhme weiter arbeite."

„Leider müssen wir eingestehen, daß zwischen den berufenen und den professionellen Musikern ein heimlich lodernder, aber unversöhnlicher Streit besteht. . . . Die

letzteren leugnen, daß es für die Meister der Vergangenheit eine größere Ehrenbezeugung ist, den von ihnen in ihren Werken niedergelegten Keim der Kunstentwicklung aufzusuchen, als knechtisch und gedankenlos die leeren Formen nachzubilden, deren Luft- und Lichtinhalt jene zu ihrer Zeit vollständig ausgesogen haben."

„Was dem Neuerer nie verziehen wird ist, daß ihm die Form nur eine dem Inhalt nachstehende Wichtigkeit hat, daß er nicht die Form um der Form willen pflegt, daß er zugleich Denker und Dichter ist."

„Es giebt Charaktere und Gefühle, die nur in der dramatischen Kunst zu ihrer vollen Entwicklung gelangen können; es giebt andere, die den Rahmen und die Schranken der Bühne durchaus nicht ertragen."

„Von der Kirche, wo die musikalische Kunst manches Jahrhundert hindurch ausschließlich ihren Sitz hatte und von wo ihre Meisterwerke nur spärlich in die Außenwelt drangen, siedelte sie auf das Theater über, um hier ganz im Gegensatz zu früher eine Art Generalquartier, eine offene Tafel aufzuschlagen, an welcher jeder seine Inspirationen in jedem beliebigen Genre vernehmen ließ. Es gab eine Zeit, in welcher es schwerlich einem Musiker in den Sinn gekommen wäre, sich nicht für geeignet zu halten dramatische Werke zu komponieren. Es schien, als ob mit der Aufnahme in die musikalische Zunft oder Brüderschaft auch die Befähigung, Ermächtigung und Verpflichtung erlangt und übernommen sei, eine gewisse Anzahl großer oder kleiner, romantischer oder komischer Opern zu liefern. Wetteifernd eilten alle auf diese allen freundlich eröffnete Arena. Doch wenn das Terrain der Bretter sich als schlüpfrig erwies, dann krochen die einen, während andere auf dem Seile tanzten, andere sich anstatt mit einer Balancierstange mit einer Keule versahen, und, sobald sie sich im Gleichgewicht zu erhalten suchten, ihre Nachbarn auf die Köpfe schlugen — und wieder andere goldene Schlittschuhe an ihre Füße

schnallten und mit ihrer Hilfe den Troß armer Teufel, der hinkend hinterdreinkeuchte, weit hinter sich zurückließen. Nur einige hatten gleich dem antiken Götterboten Flügel am Haupte und Flügel an den Fersen — eine Gabe, welche der Genius in ihre Wiege gelegt hatte und welche ihnen gestattete, wenn sie auch nicht immer besonders schnell vorwärts kamen, doch sicher dem Gipfel zuzufliegen. Und obgleich diese letzteren, hier wie anderswo, sehr in der Minorität blieben, zwangen sie dennoch ihre Nachfolger ihre Leistungen derartig zu steigern, daß ein Zeitpunkt eingetreten zu sein scheint, welcher viele zu der Frage veranlassen sollte: ob die Art von Pflichtgefühl, welches sie treibt sich diesem Gewühl anzuschließen, nicht ein Vorurteil sei? Ja, diejenigen, die vom Ruhme mehr als einen von der Gegenwart zu diskontierenden Wechsel, mehr als eine vergoldete Papierkrone verlangen und nicht nach künstlich fabrizierten Blumen Sturm laufen, — sie sollten sich fragen, ob sie wirklich dazu geschaffen sind, ihre Kraft auf diesem Felde, zum Lauf und Wettlauf in diesen engen Schranken zu verbrauchen? ob nicht möglicherweise ihre Anlagen sie zu ideelleren Regionen hindrängen? ob ihre Anlagen nicht in einem von weniger brennenden Gesetzen beherrschten Gebiet einen höheren Aufflug nehmen würden? ob ihre dann freier gewordene Phantasie nicht vielleicht eine jener Atlantiden, jener seligen Inseln oder unbekannten Gestirne entdecken würde, nach welchen alle Meeres- und Himmelskundigen forschen? Wir unsererseits sind überzeugt, daß nicht jedes Genie seinen Flug auf die engen Grenzen der Bühne zu beschränken vermag und infolge dessen gezwungen ist, sich ein neues Dasein zu bilden!"

„Die Kunst kann unmöglich auf süßliche und spielende Stoffe beschränkt werden: nur muß man ihr für die Darstellung und Entfaltung grauenvoller Mysterien und Bilder, welche mit allem Recht von keuschen Blicken gemieden werden, eine genügende Motivierung abverlangen. Die

Kunst hört darum nicht auf Kunst zu sein, wenn sie solchen Momenten nicht nur das Betreten ihres Gebietes gestattet, sondern dieselben auch als berechtigt anerkennt: nur muß der solches unternehmende Künstler im voraus darauf gefaßt sein, ein sehr kleines, der Verkettung seiner Ideen mit Bewußtsein folgendes Auditorium zu finden."

In der universellen Anschauung der Welt und der Kunst, die sie verklärt, nur mit Goethe zu messen,*) hat Liszt in seiner Schrift „Über die Goethe-Stiftung in Weimar" eine Idee aufgestellt, deren Idealität an die Zeiten blühend-gedeihender griechischer Kunst erinnert. Er verlangte ein jährliches Preisausschreiben (von 1000 bis 3000 Thalern) für Werke der Dichtkunst, Malerei, Bildhauerkunst und Musik in abwechselnder Reihenfolge, da „Anerkennung, Aufmunterung und Unterstützung" — wie er sagt — die Lebensluft entwickeln, in welcher einzig der Künstler erquicklich zu atmen vermag. Den Preis sollten auserwählte Künstler aller Gebiete unter feierlicher öffentlicher Proklamation verteilen, das gekrönte Werk sollte durch würdige Kräfte einer großen Zuhörerschaft lebensvoll übermittelt werden, Druck und Verlag desselben sollte die Stiftung aus ihren Mitteln besorgen, die siegenden Werke sollten Eigentum der Stiftung und also der Stadt Weimar werden. —

Nach diesem Plane hätte Weimars geweihte Stätte zuerst Rich. Wagners Werke lebendig werden lassen und besitzen können!

Dies das Wollen Franz Liszts, dessen Verwirklichung natürlich ein frommer Wunsch blieb, da Liszt allein nicht jene materiellen Mittel besaß, die erforderlich gewesen wären, wenn er sie auch noch so gerne opferwillig auf den Altar seiner Kunstanschauung, seiner Kunstliebe gelegt hätte! Doch

*) Liszt pflückte der Tonkunst die Früchte der musikalischen Stile aller Kulturnationen und Epochen!

ist das nicht verwunderlich, wenn man die Geschichte eines Genies (— „das stets auf Neues sinnt" —) in Deutschland aufmerksam betrachten will. Weiß doch Zwerg Mime recht gut die Lage der Welt mit den Worten anzugeben:

„Bei Neid-Höhle liegt sie ganz nah!"

Nachdem Liszt lange Jahre als Schriftsteller geschwiegen hatte und nur in seinen Tönen sich verkündete, griff er 1872 abermals zur Feder, um seine Autorität für den nach Seite seiner meisterhaften Bearbeitungen der alten Meister noch immer nicht gebührend gewürdigten Meister deutscher Sinnigkeit und Pietät Robert Franz aufs neue in die Wagschale zu werfen.

Gleichen Edelmut verraten die zahlreichen und wohl unzähligen Wohlthätigkeitsakte, die sein ganzes Leben so einzig herrlich zieren. Die Geschichte seines Wohlthuns eingehend zu verfolgen, würde uns zu weit führen; hier seien nur die wichtigsten Thaten seines Herzens genannt.

Die Beethovenmonumente zu Bonn und Wien hat Liszt erspielt. Reiche Spenden widmete er seinen überschwemmten Brüdern in Ungarn, den Abgebrannten von Hamburg, den bedrängten Deutschen in Griechenland, den Armen seines Geburtsdorfes Raiding, dem Kindergarten zu Ödenburg, den neugegründeten Kunstinstituten Budapests, der Berliner Studenschaft u. s. f. und es war sein Wille, daß aus seiner Hinterlassenschaft die Bestrebungen des allgemeinen deutschen Musik-Vereines reiche Unterstützung und Förderung erfahren sollten!

Das Leben und Empfinden des Dichterkomponisten Liszt hat Nohl im Bändchen „Franz Liszt" (Nr. 4 der „Musiker-Biographien") in dieser Universal-Bibliothek nach seinen Hauptzügen lebensvoll geschildert, ohne jedoch — infolge gebotener Raumrücksichten — hierin dem Wirken des Meisters auf allen Gebieten gerecht werden zu können.

Nach Lifzts Tode zur Fortsetzung und Abschließung dieser Liszt-Biographie berufen, haben wir in vorliegender

Arbeit — als dem zweiten Teile der Liszt-Biographie — versucht, eben auf jene von Nohl übergangenen Gebiete — besonders auf die Klavierwerke, die Orgel- und Harmoniumstücke, die Lieder, die Gesangswerke mit Orgelbegleitung, die Männerchorgesänge, die Melodramen, die Duos, Trios 2c., die Streichquartette, die instruktiven Liszt-Ausgaben der klassischen Meisterwerke, auf die Klavierübertragungen (Klavierpartituren) der Orchesterwerke Beethovens, Webers, Berlioz', Wagners u. s. f. — ergänzend hinzuweisen, um im Vereine mit der Arbeit Nohls, welche demnach bei Abfassung des Folgenden als erster Teil der Liszt-Biographie gedacht ist, — ein Gesamtbild der vielverzweigten schöpferischen Bethätigung Franz Liszts zu geben. Auf die instruktiven Liszt-Ausgaben der Pianofortewerke Webers und Schuberts sei hier ganz besonders verwiesen. Sie bergen in den reichen Zusätzen des Meisters einen unvergleichlichen Schatz an Weisheit und Studienmaterial. Leider war es uns nicht möglich den Vorreden wörtlich zu folgen, welche der Meister seinen Revisionen und Klavierpartituren der Symphonien Beethovens beigegeben hat, möge sie jeder Freund „klassischer" Musik eingehend würdigen und studieren!

(Sigmund Lebert schreibt über diese Bearbeitungen Liszts trefflich: „Sie sind die deutlichste Auslegung des Originals; ein wahrhaft großer Meister bethätigt, je höher er selbst steht, desto größere Pietät für die Werke eines anderen, weil er dieselben am tiefsten erkennt und in seinem eigenen Schaffen den Maßstab für deren Wertschätzung findet. ... Die Klavierfreunde empfangen hiermit einen Schatz unvergänglicher Musik in einer Fassung von dauerhaftestem Kunstwerte — wenn wir hiermit aussprechen, daß Fr. Liszt mit dieser Arbeit dem reichen Kranze seiner künstlerischen Thaten ein weiteres Lorbeerreis eingeflochten hat, so ist das der einfachste Ausdruck unserer innigsten Überzeugung, welche alsbald die Überzeugung aller sein wird, welche die Bekanntschaft vorliegender Ausgabe machen werden."

Der Meister selbst sagt über seine Beethovenpartituren für Klavier: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst. Wer irgend den ernsten Wunsch hegt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Symphonieen nie genug durchdenken und studieren. . . . Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Übersetzer gleich gethan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntnis der großen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen. Roma 1865.“)

Um die Einheit der Form zu wahren, sind wir Nohls Beispiele gefolgt, wenn er den einzelnen Kapiteln seines Werkes Überschriften gegeben, welche den Titeln der Hauptwerke Liszts entnommen waren.

Die im Folgenden erstmalig verzeichneten Mitteilungen über die letzten Lebensjahre Liszts und über sein letztes Schaffen sind durchwegs aus unmittelbarer Anschauung gewonnen und enthalten nebst eigenen, wörtlich aufgezeichneten Aussprüchen und Briefen Liszts *selbst*, nur Miterlebtes, wie es uns, als letzter Sekretär und Schüler des Meisters, in seiner nächsten Umgebung zu erschauen vergönnt war.

Indem wir hier unsere Erlebnisse aufzeichnen, können wir unmöglich jenen kalten Ton kritisierender Objektivität anschlagen, wie er nach neuester Mode von biographischen Arbeiten gefordert zu werden pflegt. Wir meinen im Gegenteile, daß der Beschreibende das subjektive Empfinden, mit dem er dem geliebten Gegenstande seiner Begeisterung nahe tritt, nicht zu unterdrücken habe. Die beste Kritik übt die Zeit, jene Kritik aber, die den Wert genialer Erscheinungen nur nach dem Grade, nach welchem sie sich gehörig rubricieren lassen, — bemessen will, kömmt immer noch bald genug!*)

*) Chateaubriand schreibt: „Es ist Zeit, daß eine Kritik der Vorzüge auf die Kritik der Mängel folge!“

Zu Anfang der fünfziger Jahre beschäftigten sich mehrere Mechaniker mit der Realisierung einer höchst denkwürdigen Anregung Franz Liszts, welche die Herstellung eines Pianofortes betraf, das die Vorzüge des Orgelbaues mit der freien Beweglichkeit des gewöhnlichen Klavieres bei voller Orchesterfülle des Klanges und weitgehendster Schattierung des Tones verbinden sollte.

Die Firma Alexandre und Sohn in Paris versuchte damals dieses Problem zu lösen mit dem Riesenpianoforte, welches Liszt auf der Altenburg in Weimar zu benutzen pflegte. Auch dies Werk gehört ureigentlichst zum Schaffen Liszts, nachdem die detaillierten Angaben zur Ausführung des Instrumentes von Liszt gegeben wurden. Wenn wir uns in Hinsicht auf den zur Verfügung stehenden Raum versagen mußten, auf all' die merkwürdigen und sinnvollen Eigenschaften, welche die Konstruktion dieses Rieseninstrumentes aufweist — und welche Liszts immer rege, universale Geistestätigkeit bezeugen — näher einzugehen, so müssen wir doch mit Nachdruck auf das reichhaltige Werk: „Franz Liszt, Studien und Erinnerungen" von Richard Pohl (Leipzig, Bernhard Schlicke) verweisen, in welchem jenes Instrument in allen Einzelheiten aufs genaueste beschrieben ist.

Als Anhang zu Pohls Arbeit über Liszt ist eine vom Meister selbst zusammengestellte Auswahl seiner bedeutendsten Schüler gegeben und mit einem facsimilierten Briefe Liszts an den Verfasser belegt. An ihr wollten wir deshalb nichts ändern.

Zu einer Übersicht über das ganze Schaffen Liszts aber gehört auch eine Übersicht aller seiner Schüler, da nur eine solche gebührend von der Lehrthätigkeit des „Meisters" erzählen kann!

Deshalb haben wir — insoweit dies überhaupt möglich und erforschbar — alle Schüler Liszts, wie sie an den „Stunden" des Meisters in Weimar, Bayreuth, Rom und

Budapest teilnehmen durften und sonst von ihm gefördert wurden, alphabetisch als Anhang unseres zweiten Teiles der Liszt-Biographie verzeichnet.

Um in möglichst engem Rahmen dennoch manches bieten zu können, was die knappe Form unserer Erzählungen sonst überschreiten würde, waren wir genötigt, vieles Wichtige und Charakteristische in Fußnoten kurzer Fassung dem Haupttexte beizusetzen. Wenn sich dementsprechend diese Randbemerkungen oft sehr gehäuft haben, so wolle man dies unserem Streben nach Reichhaltigkeit zu gute halten.

Es bedeute uns denn der Blick über das Schaffen Liszts eine Mahnung, für seine lange verkannten Werke — deren Verbreitung *selbst* zu bewirken sein stolzer Edelsinn oft verschmähte — einzustehen mit allem uns möglichen Können und mit jener liebevollen Begeisterung für Echtes und Wahrhaftiges, in der er uns so strahlend den Weg gewiesen, in der er immerdar duldete und gönnte!

Möge jeder im Anschauen der Schöpfungen Franz Liszts das sich herausfinden, worauf ihn seine Eigenart hinweist: *es fassen und verbreiten helfen!!*

„Der Weckrufer war er,
und Weisen übt' er, daß weithin wache
was fester Schlaf verschließt.
Die Welt durchzog er,
wanderte viel,
Kunde zu werben, urweisen Rat zu gewinnen!"

Moskau, 22. Oktober 1887.
(76. Geburtstag Franz Liszts.)

August Göllerich.

„Du lieber Orpheus! —"

„Laß' mich Dir, Bester der Menschen, allererst mein Erstaunen über Deine enorme Produktivität ausdrücken! Wenn ich auf Deine Thätigkeit in diesen letzten Jahren zurückblicke, kommst Du mir ganz übermenschlich vor. Daß Du so viel schaffen kannst, nimmt mich Wunder und läßt mich Dich immer noch in beneidenswerter Lage erblicken."

„Ich glaube nun dahinter gekommen zu sein, daß Du der größte Musiker aller Zeiten bist!"

„Wie tief bist Du! ich erkenne immer mehr, daß Du eigentlich ein großer Philosoph. Als ich Schopenhauer las, war ich meistens bei Dir. Wunderbar habe ich nun oft Deine Gedanken wiedergefunden: Drückst Du sie auch anders aus, weil Du religiös bist, so weiß ich doch, daß Du ganz dasselbe meinst."

„Du bist mir ein erstaunlicher Mensch, dem ich in keiner Weise irgend eine andere Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst und des Lebens zur Seite stellen kann."

„Heute erhielt ich die zweite Sendung Deiner ‚symphonischen Dichtungen': sie machen mich plötzlich so reich, daß ich mich noch gar nicht fassen kann. Täglich lese ich die eine oder die andere Partitur durch, so wie ich ein Gedicht durchlesen würde, fließend und ungehemmt. Mir ist's dann jedesmal, als ob ich in eine tiefe Krystallflut untertauchte, um dort ganz bei mir zu sein, alle Welt hinter mir gelassen zu haben und für eine Stunde mein eigentliches Leben zu leben. Erfrischt und gestärkt tauche ich dann wieder auf, um mich nach Deiner Gegenwart zu sehnen."

„Nimm denn meinen herzlichen Glückwunsch zu Deinem Geburtstage, der der Natur jedenfalls als einer ihrer größten Glückstage zugezählt werden muß; denn was ihr einst an diesem Tage gelang, fiel zu solchem Reichtum aus, daß ohne das Geschenk Deines Daseins eine Lücke im Wesen der Dinge sich aufthun müßte, über deren Größe derjenige urteilen kann, der Dich liebt, wie ich Dich liebe.

Richard Wagner."

(„Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" II. 1854—1859.)

1. „Orpheus“.

„Können, das ist die große Sache,
damit das Wollen etwas mache!“

F. Liszt.

„Jeder sei auf seine Art ein Grieche —
aber: er sei's!“
(Goethe in „Antik und modern“.)

Kein Tondichter fühlte mehr das Bedürfnis, die verschiedensten Eindrücke der Natur und des Menschenlebens in Musik umzusetzen, als Liszt. Alle Erscheinungen, die sich einem geistigen Blicke darboten — ihm wurden sie im Momente der Betrachtung zu Klängen. Sicher hat kein Künstler je mehr geschaut, heller gesehen und keiner dabei sein Herz ernstlicher befragt, als er, dessen ganzes Sein Mitgefühl war. Solches künden uns drei Bücher seiner tiefsten und beglückendsten Klavierkompositionen, die wundervollen „Années de pélérinage“.

Das erste Buch enthält jene Poesieen, die dem Musiker auf seinen Wanderungen durch die Alpenwelt der Schweiz erstanden sind, deren Thäler er vom Wallenstädtersee bis zum Montblanc in jungen Jahren durchstreifte.*) Diese Tonstücke zeugen von des Meisters lebendigem Sinne für Naturschönheit; all' ihre Pracht leuchtet in diesen musikalischen Dichtungen sonnig auf — aber auch all' ihre elementaren Gewalten finden im Innern Liszts mächtigen Widerhall: — seine Dichterseele forscht in Natur und Menschheit.

*) Über eine Tour Liszts nach Chamounix in größerer Gesellschaft (darunter George Sand) lese man auf S. 366 des ersten Bandes der Biographie von L. Ramann nach.

Den einzelnen Nummern der sämtlichen „Années de pélérinage“ sind entsprechende Bilder und leitende Worte beigegeben, auf daß man erkenne, in welchen Stimmungen die betreffenden Werke geschaffen wurden.

Das Schweizerjahr beginnt mit der „Tellskapelle“, einem Sange nach den Worten: „Einer für Alle, Alle für Einen!“ Von Berg zu Berg durchs weite Schweizerland erklinget im Echo die freudigen Rufe nach Licht und Freiheit, bis ein ganzes Volk versammelt ist, auf den Knieen seinen Gott um Sieg im heiligen Kampfe zu bitten.

„Am Wallenstädtersee“ (nach Worten Byrons), die zweite Nummer der Schweizerstücke, ist als Gegensatz zu diesem Kraftgesange ein Naturbild voll anmutigsten, in sich beruhigten Sinnens.

Ihm folgt das duftige „Pastorale“, welches im Vereine mit den in anderen Werken enthaltenen pastoralen Kompositionen dazu berechtigt, Liszt den „Meister des Pastorale's“ zu nennen, so wie wir ihn im Hinblicke daran, daß kaum ein Tondichter je tiefsinnigere „Stürme“ gedacht hat, auch recht eigentlich den „Meister des Sturmes“ nennen dürften.

Das vierte Werk der Schweizersammlung: „Am Quellenrande“ zeigt Schillers Worte:

„In säuselnder Kühle,
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur“

in Musik nachgedichtet.

Abermals nach Worten Byrons ist das fünfte Stück „Gewitter“ komponiert. Es bekräftigt die frühere Behauptung über des Meisters „Stürme“.

Die folgende Komposition führt den Titel: „Vallée d'Obermann“ und trägt an der Spitze den 4. und 53. Brief Obermanns (Sénancourts) und Worte Byrons. Sie ist, wenn wir so sagen wollen, eine der philosophischesten Schöpfungen Liszts — nach Gefühlsstimmungen, wie sie

Obermann in den Worten „Que veux-je? que suis-je? que demander à la nature?“ giebt und die vielleicht inhaltsreichste Nummer des ganzen Schweizerjahres.

Wieder nach Worten Byrons und Sénancourts sind die beiden folgenden Stücke „Eglogue“ und „Heimweh“ geschaffen; wie das „Pastorale“: zwei Werke mit nicht vielen Noten, aber unendlich reichem Gefühlsgehalt.

Die Schweizerbilder schließt das sinnige Notturno: „Die Genfer Glocken“, ebenfalls nach Worten von Byron.*) Mit dieser Klavierpoesie, auf der wirklichen Intonation der Glocken, wie sie heute noch in Genf erklingen, aufgebaut, hat der Meister sein Töchterchen Blandine begrüßt.

Das zweite Jahr der „Années de pélérinage“ bringt die italienischen Eindrücke des Meisters zu Tönen verdichtet. Weht uns aus dem Schweizerbuche Alpenluft würzig entgegen, so ergießen diese italienischen Kompositionen wärmeleuchtende Strahlen südlicher Schönheit. Dieses Wanderjahr webt die Verklärung der größten Genien Italiens: Rafaels, Michel Angelos, Petrarcas und Dantes in Tönen.

In den beiden ersten Stücken verleiht Liszt zum erstenmale in seinem Schaffen der ihm in Italien bewußtvoll aufgegangenen Verwandtschaftsidee der Künste**) Ausdruck. Sie sind: „Sposalizio“ („Gelöbnis“) [nach dem gleichnamigen Gemälde Rafaels in Mailand] — wohl eine der beseligendsten Schöpfungen herrlichen Ebenmaßes — und „Il Penseroso“ („Der Denkende“) [nach Michel Angelos Statue in der Mediceer Gruft zu Florenz] — ein Tongemälde voll gedankenschwerer Trauer und edler Gewalt nach den Worten, welche Michel Angelo auf seine „Nacht“ sich beziehend niederschrieb: „Lieb ist mir der Schlaf, lieber noch,

*) Sämtliche in den „Années de pélérinage“ angeführten Worte Byrons sind aus „Child Harolds Pilgrimage“.

**) Schumann sagt sehr treffend: „Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie.“

als daß ich aus Stein bin — während Schmach und Schande fortdauern! — Nichts sehen, Nichts fühlen ist das höchste Glück: D'rum bitte sprich leise! —"

Die dritte Nummer, die heitere „Canzonetta del Salvator Rosa" nach einem Liedchen des malenden Dichtermusikers — ist ein munteres Klavierstück voll kecken Sinnes, in naturalistisch-humoristischer Fassung.

Sämtliche genannten Kompositionen bilden drei vollkommene Spiegelbilder der durch Töne also Gefeierten. Rafael, Michel Angelo und Salvator Rosa sehen wir in all' ihrer Charakter- und Stileigentümlichkeit treu gezeichnet.

Die nun folgenden Liebesgesänge sind nach den Sonetten 47, 104 und 123 Petrarcas geschaffen und von wahrhaft italienischer Empfindung erfüllt.*) Innigeres, Herzlicheres, Glühenderes ist kaum je empfunden worden. Liszt selbst zählte diese Werke zu seinen besten und unvergeßlich war es zu schauen, wenn er beim Anhören derselben ergriffen, oft die bestrickenden Melodieen förmlich mit seinem ganzen Wesen mitsang.

Der gewaltige Schlußstein des zweiten Wanderjahres: Italien, wird durch die in Bellagio am Comersee gedichtete, großartige „Phantasie nach einer Lektüre von Dante" gebildet, einer Tondichtung, von der Uhlands Worte gelten:

„Einem göttlichen Gedichte
Hat er alles einverleibt,
Mit so ew'gen Feuerzügen
Wie der Blitz in Felsen schreibt!"**)

Man begreift, wie Liszt diese mächtige Dante-Phantasie — eines seiner ihm zunächst am Herzen liegenden Werke — schreiben mußte, und konnte, wenn man weiß, daß er sein ganzes Leben hindurch in einsamen Stunden immer wieder die Lektüre von Dante mit höchster Begeisterung vorzu-

*) Alle drei tragen die gemeinsame Überschrift: „Ed il suo Lauro cresceva col suo amor per Laura."

**) Uhlands Worte über Dante.

nehmen pflegte. Auf allen seinen Reisen — auch auf der letzten — hat ihn die „göttliche Komödie" begleitet und er hat sie jederzeit als eines seiner liebsten Bücher bezeichnet, das er nirgends missen wollte. Immer zierte dies Buch seinen Arbeitstisch. — Herrlichere Denkmäler konnten aber auch Dante nicht errichtet werden, als jene lebendigen Großthaten der Musik, wie sie in der Dante-Symphonie im Orchester und Gesange, in der Dante-Phantasie am Klaviere für immer aufleuchten!

Als Supplement zum zweiten Wanderjahre hat Liszt drei Kompositionen: „Gondoliera", „Canzone" e „Tarantella" unter dem Gesamttitel „Venezia e Napoli" herausgegeben, die blühenden Zaubers voll sind. Wer je in Venedig oder Neapel in stillen Nächten am Meere geträumt, hört aus ihnen die Pracht und Wunder des Südens in ihrer ganzen berückenden Poesie wiederklingen.

Vor wenigen Jahren erst hat der Meister diesen zwei Wanderbüchern früherer Zeit ein drittes angereiht. Es enthält jene Kompositionen, die in der Abgeschiedenheit der „Villa d'Este" in Tivoli bei Rom ihren Ursprung fanden. Die einsamen Stunden im Parke der Villa d'Este haben Werke gezeitigt, denen im Schaffen Liszts eine besondere, auserlesene Stelle gebührt, da sie Zeugnis ablegen einerseits von der tiefen Selbstschau des Meisters, andererseits von dem milden Blicke der Weisheit des Alters, der sich nur mehr auf das Ewige im Wandel der Dinge richtet, überall läuternd und versöhnend.

Viele der in der Villa d'Este komponierten Tongebilde atmen den beglückenden Hauch reinsten Friedens. So vor allem der „Gesang der Schutzengel", welcher das dritte Wanderjahr einleitet und den Titel führt: „Angelus!"

Im „Wahnfried" zu Bayreuth hängt ein edel gedachtes Bild des russischen Malers und Freundes Wagners und Liszts, des Barons Joukowsky, die heilige Familie darstellend, wie sie in Musik das Lob Gottes erklingen läßt.

Die einzelnen Gestalten tragen die Gesichtszüge der Bewohner Wahnfrieds.

Liszt hat jenen Teil des Bildes, welcher die musicierenden Engelsgestalten seiner Enkelinnen Eva, Isolde und Daniela zeigt, seinem „Angelus" beigegeben. Gotterfüllteres Weisen hat nie ein Sterblicher geübt! Das von Wohllaut überquellende Tonstück kann am Harmonium oder Klaviere ausgeführt werden, entfaltet aber seinen vollen Reiz, wenn es vier Streichinstrumente singen.*)

Die im dritten Buche der „Années de pélérinage" folgenden beiden Kompositionen sind „Threnodieen" („Klagen") genannt und führen jede die Aufschrift: „Aux Cyprès de la Villa d'Este".

Man könnte diesen Stücken mit einer Variante der Worte Liszts in einem Briefe an Berlioz vom 2. Oktober 1839 das Programm unterlegen:

„In der Einsamkeit liegt eine Sprache, welche laut zu denen spricht, die sie beachten. Die alten Wälder geben immer Orakel der Weisheit wieder; die Cypressen der Villa d'Este wissen schon lange um die Thorheit der Menschen und die unumgängliche Notwendigkeit der Dinge."

„Die Wasserspiele der Villa d'Este", das sich anreihende Klavierstück, — voll klassischer Ruhe — hat an der Kulmination seines in frischem Klar sich ergießenden Gefühlsgehaltes die Worte beigesetzt:

„Sed aqua ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam."

(Evang. sec. Joannem 4—14.)

Ein fünftes Werk des letzten Jahres der Pilgerschaft ist überschrieben: „Sunt lacrymae rerum" und Hans

*) Des Werkes ganze Schönheit hat sich uns in einer unvergeßlichen Nachmittagsstunde des 18. Juni 1885 in des Meisters Weimarer Heim enthüllt, wo das Quartett Kömpel die Komposition in so makelloser Reinheit und mit solch' idealem Schwunge vorführte, daß der Meister selbst ganz entrückt ward.

v. Bülow zugeeignet. Es singt und klagt von „Angstrufen und Thränen aus unserem Herzblute.“*)

Abermals folgt ein großes Trauerstück: „Marche funèbre“. En Mémoire de Maximilien I., Empereur du Mexique. † 19. Juin 1867, welches am Titel die Worte trägt:

„Es genügt das Große gewollt zu haben!“

„Kühnheit, Leiden, Ausharren und Erlösung“*) bilden den Vorwurf dieser Schöpfung.

Die letzte Komposition der Serie aber heißt: „Sursum corda!“ („Erhebet Eure Herzen!“) Mächtiger hätte Liszt sein Riesenwerk der Wanderjahre nicht krönen können, als mit diesem in einem gewaltigen Zuge zum Höchsten dahinwallenden Aufschwunge!

Doch gilt bei all' den tiefgedachten und im innersten Gemüte wurzelnden Werken des letzten Jahres der „Années de pélérinage“ das Wort des Meisters selbst, das er einst in einem Aufsatze über Schumanns Klavierkompositionen Opus 5, 11 und 14 niedergeschrieben hat:

„Es giebt Kunstwerke, welche von Dunkelheit lange umhüllt sind und deren verschleierte Schönheiten sich nur dem aufmerksamen, sie mit Liebe und Ausdauer suchenden Auge entdecken, während die rauh dahineilende Menge zerstreut an ihnen vorübergeht.“**)

Noch müssen wir hier anschließend jenes großen Sammelwerkes von Klavierkompositionen gedenken, dessen Titel zwei früheren Kapiteln des ersten Teiles zur Überschrift gedient hat und vollständig lautet: „Harmonies poétiques

*) Worte aus Liszts Vorrede zur symphonischen Dichtung „Prometheus“.

**) Als Liszt seine beiden ersten „Polonaisen“ drucken ließ, antwortete er auf eine Anfrage des Verlegers, wie er das Titelblatt ausgestattet wünsche, derselbe möge darauf „verriegelte Thore“ abbilden, zum Zeichen dafür, daß diese Kompositionen wohl dem Alltagsverständnisse verschlossen seien! Die Polonaisen präsentieren sich heute noch in „verriegelter Gestalt“, die Zeiten und mit ihnen das Verständnis haben sich aber doch seither (1852) glücklicherweise etwas geändert.

et religieuses pour le Piano" und dessen Vorwort die bei Pohl I. S. 83 und 84 genannten Worte Lamartines bilden.

Die zehn Kompositionen dieser Sammlung sind nach einzelnen Teilen des schönen Werkes von Lamartine: „Harmonies poétiques et religieuses" gedichtet und in sieben Hefte eingeteilt. Das zweite, dritte, fünfte und siebente Heft enthält die gewaltigen Hauptwerke: „Benediction de Dieu dans la solitude" (eine der erhebendsten Kompositionen Liszts), „Pensée des Morts" mit dem Psalme: „Aus der Tiefe rufe ich zu Dir, o Herr!", „Funérailles" und „Cantique d'amour" (ein Stück, das Liszt bis in die letzte Zeit mit Vorliebe selbst gespielt hat). Um diese grandiosen Tondichtungen reihen sich in den übrigen Heften die kleineren und intimeren Tongemälde: „Invocation" und „Ave Maria" (1. Heft), „Pater noster" und „Hymne de l'enfant à son reveil" (4. Heft), „Miserere" (d'après Palestrina) und „Andante lagrimoso" (6. Heft).

Alle diese Kompositionen erzählen von einer „durch Religion geläuterten und geheiligten menschlichen Liebe des christlichen Gefühls, das innig und tief, aber durch die heilsame Schule des Leidens Milde geworden."*)

Wenn wir versuchen einen ganz allgemeinen Überblick über die weiteren hervorragendsten musikalischen Thaten Liszts zu geben, so müssen wir an dieser Stelle jene zwei „Legenden" anführen, die er seiner Tochter Cosima gewidmet hat, und die für Liszts ganzes Empfinden ungemein charakteristisch sind. Sie stehen mit den eben betrachteten großen Sammelwerken unter seinen epochalen Kompositionen für Klavier zu zwei Händen obenan und bilden mit den noch in der Folge zu besprechenden Schöpfungen die Marksteine der Klavierlitteratur unseres Jahrhunderts nach Beethoven. Wir meinen die beiden Legenden: „Franz von Assisi, den

*) Ein Citat aus Liszts Abhandlung über „die heilige Cäcilie von Rafael". Bologna. Oktober 1838.

Vögeln predigend" und „Franz von Paula, auf den Wogen schreitend".*) Als Papst Pius IX. auf dem Monte Mario bei Rom**) Liszt besuchte, hatte dieser die beiden Werke eben vollendet und spielte dieselben seinem hohen Freunde am Klaviere vor. Die Legende „Franz von Paula auf den Wogen schreitend", mit der Liszt seinen Namenspatron verherrlichte, ist eine Komposition von so eigentümlich Liszt'schem Gepräge, daß sie wie keine andere die Überschrift „Franz Liszt" verdiente. Ist ja doch der die Wogen im Durchschreiten Besiegende, durch sein ideales Wollen gegen alle Stürme Gefeite, welcher überall hin Barmherzigkeit trägt und seinen Schöpfer dankend preist — immerdar ein herrliches Symbol für Franz Liszt!! — —

„Der Geist erforscht alle Dinge" sagt die Schrift. So war es auch die Geistesarbeit unseres Meisters auf allen Gebieten, die er mit seinem Schöpferfeuer beleuchtete, in neuen Bahnen neues Leben blühen zu lassen! „Er ist nicht aufgetreten, das Gesetz aufzulösen, sondern es zu erfüllen."***) Wie er mit seiner in jeder Beziehung riesenhaften „Klavier-Sonate" in H-moll, (Schumann gewidmet) die Sonatenform in bis dahin unerhörter Weise ausgebaut und verjüngt hat, so hat er auch der Klavieretude neue

---

*) Beide mit erläuterndem Vorworte.

**) Liszt bewohnte in dem am Monte Mario gelegenen Kloster: „S. Maria del Rosario" zwei Zimmer mit einer prachtvollen Aussicht auf Rom, den Tiber und die Peterskuppel. In diesen denkwürdigen Räumen wurde nebst manchen anderen Werken religiösen Inhaltes (die noch der Veröffentlichung harren) auch „Christus" vollendet. Die freundlichen Klosterbrüder zeigen in wohlthuend pietätvoller Weise noch heute dem Einlaß begehrenden Wanderer die Wohnung Liszts und das stimmungsvolle Oratorium der anliegenden Kirche, in welchem er zu beten pflegte.

***) Ein schönes Wort, das Marx in seiner Beethoven gewidmeten „Kompositionslehre" über denselben gebraucht hat. Man lese Liszts Aufsatz: Marx und sein Buch: „Die Musik des XIX. Jahrhunderts und ihre Pflege" (1855) im 5. Bande der „Gesammelten Schriften" nach, worin auch Liszts Stellung „zur Bühne" bedeutsamen Ausdruck findet.

Formen erobert und ihr neuen poetischen Inhalt gewiesen, was nach den in ihrer Art ganz unvergleichlichen Etüden Chopins doppelt bedeutsam erscheint. Er hat die Etude ungeheuer erweitert, und dabei durch höchste Steigerung des Technischen farbenschillernde Tonbilder gedichtet, wie sie in diesem breiten Rahmen vor ihm selbst von Chopin als Etude nicht geahnt worden waren. Wir können uns hier nur mit seinen genialen Originalschöpfungen auf diesem Gebiete beschäftigen und auf die prächtigen, hochoriginellen sechs Paganini-Etuden (nach Paganinis Violin-Capriccios) — in ihrer Eigenart ganz einzig glanzvolle Virtuosenvortragsstücke — nur hinweisen.

Die „12 Etudes d'exécution transcendante" — am Comosee vollendet — tragen die Widmung: „A Charles Czerny*) en temoignage de reconnaissance et de respectueuse amitié son élève F. Liszt.**)

Sie enthalten in zwei Heften folgende Kompositionen: 1) „Preludio", 2) „Etude", 3) „Paysage", 4) „Mazeppa" (hat am Schlusse die Worte Viktor Hugos beigesetzt: „Il tombe enfin! — — — et se relève Roi!") 5) „Feux follets" (Irrlichter), 6) „Vision",***) 7) „Eroica", 8) „Wilde

*) Als Liszts Vater bei Hummel in Weimar anfrug, ob er seinen Sohn im Klavierspiele unterrichten würde, begehrte dieser als Honorar einen Dukaten per Stunde, was zu hoch kam. Nun wandte sich der Vater an Czerny nach Wien; dieser verlangte stündlich zwei Gulden Konventionsmünze. Darauf begann der Unterricht bei Czerny. Nach dreißig Stunden brachte der Vater das schuldige Honorar, da sagte aber Czerny: „Für den kleinen Zifi (mit welchem Kosenamen er Liszt immer zu nennen pflegte) habe ich kein Honorar zu beanspruchen!" — Liszt hat uns von diesem hübschen Zuge Czernys selbst erzählt.

**) Die erste Ausgabe dieser Etuden (komponiert mit 15 Jahren) hatte am Titelblatte als Allegorie ein „Kindlein in der Wiege" abgebildet. Neue Ausgaben erschienen 1839 und 1852.

***) Man vergleiche hierzu den Brief Liszts an Lambert Massart, Venedig 1838 (II. Band der gesammelten Schriften), worin er eine im Hause der Komtesse Samoïloff zu Mailand erlebte Vision beschreibt. („Suche nicht zu wissen, dein Los ist Unwissenheit, suche nicht zu können, dein Los ist Ohnmacht, suche nicht zu genießen, dein Los ist Entsagung!")

Jagd", 9) „Ricordanza", 10) „Etude", 11) „Harmonies du soir" und 12) „Chasse Neige". Außer diesen großen „transcendenten" Etüden besitzen wir von Liszt auch „Drei Konzert-Etüden" (seinem Vetter Eduard v. Liszt in Wien gewidmet), von denen der Meister oft erzählte, man hätte bei ihrem Erscheinen gesagt „diese Dinge sind ganz unspielbar und dummes Zeug! Ja, wenn sie Liszt selbst spielt, dann geht's noch — aber wer sonst sollte so was spielen!" „Nun," bemerkte dann der Meister lächelnd, „man muß nur warten können!"

Noch drei weitere Etüden verdanken wir ihm: „Waldesrauschen", „Gnomenreigen" und die für das Werk von Moscheles und Fétis*) „La Méthode des Méthodes" komponierte Etude: „Ad-Irato" („Jäh-Zorn!"). (Etude de perfectionnement.)

Zum Schlusse dieses kurzen Hinweises auf Liszts Etudenwerke möge eine Bemerkung Raum finden, welche zeigt, daß er selbst seinen Etüden in sorglicher Liebe Wert beizulegen sich bemüßigt fand. In einem Nachtrage zu dem Seite 40 unten erwähnten Briefe an Lambert Massart nennt er dieselben: „Jene teuern Etuden, jene Lieblingskinder!"

Auch auf dem Gebiete des Klavierkonzertes mit Orchester waltete Liszt nach Beethovens herrlichem Worte: „Freiheit, Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck."

Seine vier Originalwerke dieser Art, die Klavierkonzerte Es-dur und A-dur, der Totentanz und das „Concerto pathétique" verbinden voll fesselnden Zaubers höchsten virtuosen Glanz mit tiefstem poetischen Gehalte und zeigen eine neue Form erschaffen.**)

---

*) Man weiß, wie heftig und schonungslos Fétis im sogenannten „Thalberg-Kampfe" gegen Liszt aufgetreten ist. Man lese darüber auch im 2. Band von Lisźts gesammelten Schriften. Da mag denn als nette Fügung erwähnt werden, daß später Liszt und Fétis in Lüttich gleichzeitig auf demselben Platze durch denselben Orden gekrönt worden sind.

**) Ein fünftes Klavierkonzert E-moll befindet sich im Nachlasse.

Was den „Toten-Tanz" betrifft, so wollen wir seiner merkwürdigen Entstehung einige Worte widmen. Als im Mittelalter die Pest durch Europa in entsetzlichen Verheerungen wütete, führte Hans Holbein der Jüngere eine Reihe von Zeichnungen für den Holzschnitt aus, in denen er zeigt, wie der Tod in alle Alter, alle Stände, alle Lust dieser Erde jäh hereinbricht.*)

Liszt hat in der Vertönung dieses Holbeinschen Vorwurfes wohl sein größtes Variationenwerk freien Stiles gegeben, indem er ein mit unerschütterlicher Energie zermalmend schreitendes Motiv, dessen unheimlich düsterer Mystik sich alles beugt — das altbekannte „Dies irae", ein Cantus firmus des 6. Jahrhunderts**) — in originellster Weise umgestaltet.

Dumpfe Glockenklänge läuten den Zug der Todgeweihten ein, in deren Reihen wir neben dem gereiften Manne — den sorglosen Jüngling, neben zweifelndem Hochmute des Spötters — festen Glauben des in stiller Klause inbrünstig betenden Mönches, neben dem rauhen Krieger — die anmutige Jungfrau, das unschuldsvolle Treiben des Kindes erblicken.

Der „Toten-Tanz" führt uns zur Betrachtung zweier anderer merkwürdiger Wahrzeichen Lisztscher Tonmalerei, der beiden „Episoden zu Lenaus Faust" für großes Orchester. Die eine Episode „der nächtliche Zug", geht jener ergreifenden Schilderung des herrlichen Gedichtes nach, wie Faust, das müde Haupt in den Mähnen seines Rosses bergend, in tiefer Nacht am Waldesrande einen frommen, feierlichen Zug vorbeiwallen sieht, der die Wunder Gottes in die warme Frühlingsnacht hinaussingt, — im Innersten getroffen vergießt er heiße Thränen, „wie er sie nie geweint".

*) Bekanntlich wurde der Künstler zuletzt selbst von der Pest dahingerafft.

**) Berlioz verwendet dasselbe Motiv beim Hexen-Sabbath seiner „fantastischen Symphonie".

Verzweiflung, Zerknirschung und daneben wonniges Frühlingsweben, Nachtigallensang, Gottesglaube ohne Wanken sind nie erschütternder in Tönen geträumt.

Die zweite Episode schildert den „Tanz in der Dorfschenke" und ist von Liszt „Mephisto-Walzer" genannt. Sie bildet eines der glühendsten, berauschendsten Stücke der gesamten Musikliteratur, voll dämonischen Taumels. Dieser „Mephisto-Walzer" mit seinen köstlichen Momenten tollen Witzes und lugenden Spottes zeigt uns eine neue Eigentümlichkeit in Liszts Wesen, seine „Mephistonatur", wenn wir so sagen dürften. Aus dieser ironisch-dämonischen Seite Liszts sind eine ganze Reihe der geistvollsten Schöpfungen geboren worden. Man ist bei ihnen an Mephistos Worte erinnert: „Ein bischen Feuerluft, die ich bereiten werde — hebt uns behend von dieser Erde." Hierher gehören vor allem die in den letzten Jahren komponierten Mephisto-Walzer II und III*) (in zwei Ausgaben für Orchester oder Klavier), die ganz eigenartige „Mephisto-Polka" für Klavier und das große phantastische Klavierstück „Scherzo und Marsch". (Wilde Jagd.) Wir werden bei diesen Werken immer an einen Gedanken gemahnt, welchen der alte Musikgelehrte Fêtis in seinen Vorträgen über die Zukunft der Tonkunst in Bezug auf Ton und Harmonie dahin äußerte, daß der „Endpunkt dieser beiden in einer gesteigerten Annäherung aller Töne und Tonarten und folglich auch aller harmonischen Fortschreitungen, die bis dahin nicht gebräuchlich waren, bestehen müsse", eine Idee, welche wir in diesen Mephistowerken Liszts siegreich verfolgt sehen.**) Ein gut Teil eben solcher phantastischer Laune brodelt auch

*) Ein „Vierter Mephisto-Walzer" für Klavier befindet sich im Nachlasse Liszts.

**) Diese Idee von Fêtis erwähnt ausgebreiteter L. Ramann in der großen mehrfach erwähnten Liszt-biographie. Liszt besuchte die genannten Vorträge zu Paris im Winter 1832.

in der großen, bravouröſen Klavierphantaſie über den Höllen-Walzer aus „Robert der Teufel“.*)

Wir haben damit das Gebiet der glanzvollen Klavierphantaſien Liszts über Operntheme und über Motive der Wagnerſchen Muſikdramen betreten, in welchen ſein ganzes ungebändigtes Feuer, ſeine grandioſe Leidenſchaft in wahrhaft faſcinierender Weiſe lodert. Seine Phantaſien**) „Niobe“, „La Fiancée“, „Stumme von Portici“, „Lucretia Borgia“, „Dom Sebaſtian“, „Lucia“, „Puritaner“, „Sonnambula“, „Norma“, „Jüdin“, „Hugenotten“, „Robert“, „Afrikanerin“, „Prophet“, „Trovatore“, „Rigoletto“, „Ernani“,***) „Don Carlos“, „Simon Boccanegra“, „Aida“, „Don Juan“, „Benvenuto Cellini“, „König Alfred“, „Sommernachts-Traum“, „Fauſt“, „Romeo und Julie“, „Szèp-Ilonka“, „Rienzi“, „Holländer“, „Tannhäuſer“, „Lohengrin“, „Triſtan“, „Meiſterſinger“, „Nibelungen“ und „Parſifal“ — ſind von der größten Bedeutung für die Errungenſchaften des modernen Klavierſpieles und werden ewig die ſchöpferiſche Phantaſie und Geſtaltungskraft Liszts bezeugen. Indem er dieſen dramatiſchen Phantaſieen in freieſter Form völlig neuen Gehalt an wirklicher Muſik gegeben, wie ihn dieſe Kunſtform vor ihm nicht beſeſſen, hat er ihr bleibenden Wert zugewieſen.

Eine nicht genug zu rühmende muſikaliſche That Liszts bedeuten die großartigen Übertragungen von Orcheſterwerken in ihrem geſamten Aufbau (mit getreuer Verfolgung aller orcheſtralen Effekte und der ganzen Stimmverflechtung) aufs

*) Liszt erzählte, wie er bei einer Kulminationsſtelle, an welcher zwei ganz verſchieden geartete Themen in glänzender Weiſe mit einander verbunden ſind, ſo oft er dieſe Phantaſie vortrug durch fünf Minuten währendes Beifallsgetöſe unterbrochen wurde. Berlioz war von dieſem Werke begeiſtert, während es Wagner abſtieß.

**) Der Meiſter ſagte uns: „Ich habe die Eigenheit nur ſolche Phantaſien zu ſchreiben, bei denen ich eine gute Klavierpaſſage anbringen kann.“ Eine Phantaſie über „Figaros Hochzeit“ ging verloren.

***) Dieſe drei Verdiphantaſien hat Liſzt für Hans von Bülows Vortrag in den Berliner Hofkonzerten komponiert.

Klavier und zwar für die Ausführung von zwei Händen auf einem Klaviere oder von vier Händen auf zwei Klavieren. Liszt hat für diese vollkommen neue Art von Umdichtungen den Titel „Klavier-Partituren" erfunden, „um seine Absicht, dem Orchester Schritt für Schritt zu folgen, deutlich erkennen zu geben."*) Die wichtigsten dieser Schöpfungen sind die zweihändigen Ouverturen zu „Wilhelm Tell", „Oberon", „Freischütz", „König Lear", „Francs-Juges", die „Jubel-Ouverture" und vor allem die anzustaunende Klavierübersetzung der „Tannhäuser-Ouverture", von der Wagner sagte, er begreife nicht, wie sie für zwei Hände möglich geworden;**) Hummels Septett zu zwei Händen (auch als Quintett arrangiert) besonders aber die beiden Symphonieen von Berlioz: „Symphonie fantastique"***) und „Harald en Italie" (mit Beibehaltung des Original-Violasolos) und das „Septett", sowie sämtliche Symphonieen Beethovens in Klavierpartitur für zwei Hände.†) Die Über-

*) Worte aus einem Briefe Liszts an Adolf Pictet. (Septemb. 1837.)

**) Das jetzt im Wagner-Museum Nikolaus Oesterleins in Wien befindliche Manuskript trägt mit Blaustift geschrieben von des Meisters Hand die Worte: „Für Hans v. Bülow gesetzt von Franz Liszt."

***) Die erste von all' diesen Arbeiten, welche zwanzig Jahre vor Drucklegung der Originalpartitur von Berlioz erschienen ist!

†) Merkwürdigerweise versicherte uns Liszt, daß ihm die Übertragung der „Neunten" verhältnismäßig weniger Schwierigkeiten bereitet habe, als dies bei anderen Symphonien Beethovens der Fall war. Die schwierigsten Übertragungen waren die der „Pastoral-Symphonie" und des „Allegretto" der „Siebenten".

Hier mag auch darauf hingewiesen sein, daß sich Rich. Wagner bekanntlich in jungen Jahren mit einer zweihändigen Klavierübertragung der „Neunten" aufs eifrigste beschäftigt hat.

Liszt wollte auch sämtliche Quartette von Beethoven dem Klaviere übertragen, mußte jedoch bald, wie er selbst erzählte, die Unmöglichkeit einsehen, alle Sätze spielbar und dabei getreu zu übersetzen.

Taufig hat später nur sechs einzelne Sätze aus verschiedenen Quartetten von Beethoven in ausgezeichneter Weise für Klavier gesetzt. Es sei noch bemerkt, daß Liszt selbst von seinen Klavierpartituren am öftersten die „Tell-Ouverture", das „Gewitter" der Pastoral-Symphonie und das Allegretto der „Siebenten" in seinen Konzerten öffentlich zum Vortrag gebracht hat.

tragung der Symphonieen Beethovens reifte in Italien, dort hat sie Liszt auch vollendet. Die „neunte Symphonie" Beethovens ist in zwei verschiedenen Klaviersatzungen vorhanden, sowohl für ein Klavier zu zwei Händen, als auch in einer (später erschienenen) wunderbaren Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen. Ebenso hat der Meister seine zwölf ersten „symphonischen Dichtungen", sowie die Symphonieen „Faust" und „Dante" in Klavierpartitur für zwei Klaviere zu vier Händen übertragen.

In diesen „Klavier-Partituren" sehen wir die angestrengte Arbeit vieler Jahre; es ist charakteristisch und zu bewundern, wie peinlich gewissenhaft Liszt in der Übertragung jeder kleinsten Einzelheit vom Orchester aufs Klavier gewesen ist, — auch hier ein Vorbild für die Nachwelt.

Hier sei auch der „Revisionen" der Klavierwerke seiner Vorgänger gedacht, mit welchen Liszt die Errungenschaften der neuen durch ihn dem Klaviere vererbten Technik auf die frühere Klavierlitteratur anwandte, damit überall befruchtend eingreifend.*)

Er, „der demütige Jünger seiner Vorgänger",**) gestattete sich dabei in wahrhaft liebevoller Pietät nirgends den Originaltext der Werke zu ändern, sondern er machte diesen überall durch große Noten besonders kenntlich und setzte seine Vorschläge und Fingersätze nur in kleinen Noten bei, hiermit also eine neue Lesart verdeutlichend. In solchem Gewande besitzen wir durch Liszt in neuem Lichte erstrahlend: 5 Nocturnes für Pianoforte***) von J. Field, das große Septett von Hummel, „Ausgewählte Sonaten und Solostücke" für Klavier von Schubert (2 Bände) und

*) „Meine Meinung ist, daß man immer seine Arbeiten früherer Zeit später revidieren soll" — sagte er uns einst. Er hat auch fort und fort seine Jugendwerke wieder durchgenommen und zu wiederholten Malen in verschiedener Fassung herausgegeben.

**) So nennt er sich in einem Briefe an Pictet (1837).

***) Die übrigen 13 Nocturnen Fields, welche mit diesen in einem Hefte im Verlage Schuberth ausgegeben sind, hat Liszt nicht redigiert.

„Sonaten und Solostücke" für Klavier von Weber (ebenfalls 2 Bände).

Außerdem hat Liszt viele der im Verlage von J. Holles Nachfolger in Wolfenbüttel erschienenen Kompositionen Beethovens (in XV Bänden) revidiert und die musikalisch und technisch gleich vorzüglichen „100 Klavier-Etuden von Viole" mit Fingersatz herausgegeben.

Desgleichen bleibt noch besonders hervorzuheben die erstaunliche Übertragung von sieben Präludieen und Fugen für die Orgel von J. S. Bach aufs Klavier und die hochwertvolle Herausgabe der Beethovenschen Klavierkonzerte C-moll, G-dur und Es-dur für zwei Klaviere zu vier Händen. Die Solostimme finden wir hier mit kurzen Kadenzen bereichert, die von echtem Beethovengeiste erfüllt sind.*) Leider können wir all' die unvergleichlichen Transskriptionen Liszts, namentlich seine zaubervollen Übertragungen der Lieder Webers, Mendelssohns, Schumanns, Beethovens, Robert Franz' und vor allem die herrlichen 100 Schubertübertragungen, in denen sich Liszts ganzer bis ins hohe Alter nicht erloschener Enthusiasmus für Schubert ausspricht — nicht einzeln besprechen. Liszt hat in diesen meisterhaften Transskriptionen durch Neukomposition einerseits dem Klaviere Werke erobert, die für andere Ausführung geschrieben waren, andererseits schon vorhandene Klavierkompositionen anderen Instrumenten oder dem Orchester übertragen.**) Wir müssen uns auch versagen, der Duos für Violine oder Cello und Klavier (besonders der edlen Elegieen), desgleichen

*) Diese Ausgabe ist 1882 bei Cotta in Stuttgart erschienen und enthält folgende Vorrede Liszts:

„Alle Orchestersätze der Tutti und die folgenden sind hiermit für zwei Klaviere eingerichtet. Wenn schon zwei Pianisten vorspielen, warum sie nicht beide, in angemessener Weise, orchestral verwenden?

Weimar, Juli 1881. F. Liszt."

**) „Ach ja, pflegte er öfters zu sagen, als ‚Transscripteur' bin ich nicht übel gelitten — aber nur keine eigenen Kompositionen, die sind' lauter schlechte Musik!"

der verschiedenen Trios näher zu erwähnen, aber auf ein Wirken Liszts wollen wir mit Nachdruck hinweisen, auf seine bedeutsamen Orgelbefruchtungen.*)

Mit den Hauptwerken dieser Gattung hat er zu allererst die moderne Orgel als wirkliches Konzertinstrument behandelt und seine Registrierungen und technisch neuen Forderungen haben der Komposition für konzertales Orgelspiel völlig neue Gesichtspunkte gegeben.

Die hervorragendsten dieser Schöpfungen sind: „Fantasie und Fuge" über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam", „Präludium und Fuge über Bach", „Variationen" über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate „Weinen, Klagen, — Sorgen zagen ist der Christen Thränenbrot" und des Crucifixus der H-moll-Messe (mit dem Schlußchorale „Was Gott thut, das ist wohlgethan!"), Evocation à la Chapelle Sixtine (über Mozarts „Ave verum corpus" und Allegris „Miserere") und die Übertragung der „Kirchlichen Festouverture" (über den Choral „Eine feste Burg ist unser Gott") von Otto Nikolai.**)

Auf dem Gebiete des „Melodrams" sehen wir Liszt ebenfalls gänzlich neue und bis dahin unbetretene Pfade wandeln; die Wirkungen seiner Klavierbegleitungen zur Deklamation muß man erlebt haben, um zu erkennen, was er damit gegeben.

Hier sind zu nennen die Kompositionen: „Leonore" (zu Bürgers Ballade), „der traurige Mönch" (zu Lenaus Ballade), „Des toten Dichters Liebe" (zu Jokais Gedicht auf Petőfi), „Helges Treue" (nach Dräseckes Komposition zur

*) Über Liszts Orgelspiel schreibt Adolf Pictet in seinem Buche „Une Course à Chamounix. Conte fantastique" in Worten voll flammenden Entzückens.

**) Als praktischer Helfer und Autorität auf dem Gebiete modernen Orgelspieles stand ihm sein treuer „legendarischer Kantor", A. W. Gottschalg, Hoforganist in Weimar, zur Seite, welchem manche Anregungen zu späteren Orgelwerken Liszts, sowie treffliche Orgelbearbeitungen von Kompositionen Liszts zu danken sind.

Ballade von Strachwitz) und „Der blinde Sänger" (zur Ballade des Grafen Alexis Tolstoy).

Liszt sagt in einem Briefe an Heine: „Was ich bewundere, was ich hasse, was ich hoffe, das hat seine Wurzeln so tief in meiner Seele, daß es schwer sein dürfte es bloßzulegen."

Nun wohl schwer in Worten — doch möglich — in seiner Musik. Dies klingen seine holden und wonnigen „Lieder" aus. In ihren Tönen entdeckt er uns sein liebendes Gemüt in seinem ganzen beglückenden Reichtum.

Diese „Lieder" sind „einzig mit den Stimmen des Herzens gesungen".*) In ihnen verfolgt Liszt das poetische Prinzip bis in seine letzten Konsequenzen. Sie bergen eine Zauberfülle beseligendster Weisen, wie wir sie in solch' populärer, unmittelbar wirkender, blühender Melodik nur ähnlich bei Schubert finden. Dabei sind Gesamtton, verschieden nationale Färbung und Detail gleich vollendet. So konnte nur einer singen, der von einer deutschen Mutter geboren war, der deutsche Sinnigkeit und deutsche Schwärmerei sein eigen fühlte, der Gott und die Menschen mit heißer, glühender Seele liebte!**)

Wenn Liszt nichts geschaffen hätte als diese 70 Lieder, mit Klavierbegleitung (und was für einer Begleitung!), wahrhaftig ihr Musikinhalt allein würde ein Wunderleben zu erkennen geben! — Sehen wir nur nach den Namen

*) In des Meisters Mappe befindet sich eine noch ungedruckte Komposition, auf welcher von seiner Hand geschrieben steht: „diese Komposition kann auch ohne Gesang auf der Orgel allein ausgeführt werden, einzig mit den Stimmen des Herzens."

**) Der letzte Satz ist ein Citat aus einem Briefe Liszts an George Sand. (Jänner 1837.) Er bezieht darin diese Worte auf sich selbst. In seinem Buche über Rob. Franz (1855) schreibt er: „Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germanischen Muse angehöriges Erzeugnis. Wie die Worte ‚Sehnsucht' und ‚Gemüt', welche ihr Gebiet bezeichnen, und ihr Lebensmark bilden, nur der deutschen Sprache angehören und unübersetzbar bleiben, so gehört ihr ausschließlich das ‚Lied'. Nicht als ob andere Nationen nicht auch lyrische Gesänge besäßen, nur hat der Charakter derselben nichts mit dem Liede gemein."

der Dichter, deren Werke ihn zur Komposition anregten, wir begegnen den teuersten, die wir nennen dürfen.

An der Spitze stehen Goethe und Schiller — Uhland und Lenau. „Mignons Lied" (auch in einer Version mit Orchesterbegleitung), „Es war ein König in Thule", „Der du von dem Himmel bist", „Freudvoll und leidvoll", „Wer nie sein Brot in Thränen aß" (in zwei verschiedenen Fassungen) und „Über allen Gipfeln ist Ruh'" bilden die stolze Reihe der „Goethelieder".

Ihnen schließen sich die herrlichen Gesänge aus Schillers „Wilhelm Tell": „Der Fischerknabe", „Der Hirt" und „Der Alpen-Jäger" (alle drei sind auch mit Orchesterbegleitung in einer zweiten Ausgabe vorhanden) an. Von Uhland hat Liszt die Gedichte: „Hohe Liebe", „Seliger Tod" (— zwei seiner in der Klavierübertragung als „Liebesträume" bis in die letzte Zeit öfters von ihm selbst gespielten Kompositionen —) und die „Väter-Gruft" (ebenfalls in zwei Ausgaben — mit Klavier- oder Orchesterbegleitung) komponiert.

Lenaus prächtiges Gedicht „Die drei Zigeuner", die uns verkünden, wie man das Leben „verraucht, verschläft — vergeigt, und es dreifach verachtet!" — hat Liszt so entzückend in Musik nachgedichtet, daß man an den blendenden Garben dieses Tonbildes immer aufs Neue gefesselt sich ergötzt.

In den übrigen Liedern Liszts begegnen uns die Namen: Heine, Victor Hugo, Petrarca, Bocella, Rellstab, Redwitz, Jos. Müller, Hoffmann v. Fallersleben, Freiligrath, Herwegh, Hebbel, Rückert, Geibel, Cornelius und Bodenstedt neben vielen unbekannteren.*)

*) Fräulein Emilie Genast (verheiratete Frau Dr. Merian in Weimar) war die erste Sängerin, welche Lisztsche Lieder in begeisterter Weise zur Geltung brachte. Der Meister schrieb ihr in ein Heft seiner Lieder Folgendes:

„Der liebenswürdigen und mutigen Vertreterin meiner abstrusen und schlecht zu recensierenden Lyrik verehrungsvoll und dankbar

November 1859. F. Liszt."

Da wir der Feierung unserer Dichter in Tönen Liszts gedacht haben, wollen wir auch seine übrigen hierhergehörigen Schöpfungen nachdrücklich hervorheben. Dieselben sind sein „Fest-Album zu Goethes 100jährigem Geburts-Tage" (aus den Nummern „Fest-Marsch" für Orchester und den Gesängen: „Licht, mehr Licht!", „Weimars Todten", „Über allen Gipfeln ist Ruh'" und „Chor der Engel" [aus „Faust" II. Theil] bestehend), seine Herderkompositionen zur Enthüllung des Herderdenkmales in Weimar (25. August 1850) [Festchor, symphonische Dichtung „Prometheus" und Chöre zum „Entfesselten Prometheus"], die Schillerkompositionen („Künstler-Festzug" für Orchester und „Festlied" [beide komponiert zum Schillerjubiläum 1859] und der erhebende, mächtige Chor mit Orchester: „An die Künstler" mit dem Motto: „Was schöne Seelen schön empfunden, muß trefflich und vollkommen sein")*) und endlich die „Wartburg-Lieder" nach Victor v. Scheffels „Braut-Willkomm auf Wartburg". (Bestehend aus den Nummern: „An Frau Minne", „Wolfram von Eschenbach", „Heinrich von Ofterdingen", „Walther von der Vogelweide", „Der tugendhafte Schreiber", „Biterolf und der Schmied von Ruhla", und „Reinmar der Alte".)

An dieser Stelle mögen auch Liszts kräftige 22 Kompositionen für vierstimmigen Männergesang (mit und ohne Begleitung) angeführt sein nach Dichtungen von Goethe, Uhland, Hoffmann v. Fallersleben, Carl Goetze („Geharnischte Lieder"), Herwegh („Rheinweinlied", „Der Gang um Mitternacht" und „Reiter-Lied") und Arndt („Das deutsche

*) Wagner schreibt am 4. März 1854 an Liszt: „Dieser dein Zuruf an die Künstler ist ein großer, schöner und herrlicher Zug aus deinem eigenen Künstlerleben. Ich ward tief ergriffen von der Gewalt deiner Intention. Du sprichst sie mit Leib und Seele aus, zu einer Zeit, zu Menschen, denen es so geraten wäre, dich verstehen zu wollen. Niemanden als dir war die Not aufgegangen, den Ruf auszustoßen! Ich kenne niemanden, der jetzt so etwas und mit solcher Macht thut. . . ."

Vaterland!"*); sie alle sind von echter Mannhaftigkeit erfüllt und von frischem, kühnem Lebensmute durchströmt, hierdurch Muster wahrhaft deutschen Männersanges. Vom Herzen kommend singen sie zum Herzen.

Alle Kunst geht in ihren ersten Anfängen von Religion aus und kehrt in ihrer höchsten Entwickelung zur Religion zurück.

Diesen Weg können wir wie im gesamten Schaffen Liszts, so auch in der Aufeinanderfolge seiner Gesangswerke deutlich verfolgen.

In den letzten Wochen seines Lebens, als wir ihm eines Tages das später noch zu erwähnende ausgezeichnete Werk von H. v. Thode: „Franz von Assisi" vorlasen, sagte uns der Meister: „Wäre die Musik nicht gewesen — ich hätte mich ganz der Kirche gewidmet und wäre nur Franziskaner geworden."**) Man irrt, wenn man meint, äußerliche Gründe hätten mich vermocht ein ‚leichtfertiger Abbée' zu werden. Gar nicht — sondern es war mir innerstes Herzensbedürfnis, der Kirche, der ich dienen wollte, auch wirklich anzugehören. In dieser Hinsicht ist mein Leben ein Kreisring. Jugend- und Altersneigungen treffen am selben Punkte zusammen."

So war thatsächlich die erste Komposition des frommen, inbrünstig gläubigen Knabenherzens religiösen Inhaltes,***) so sehen wir vom ausgereiften Mannesalter an Liszt all' seinen Werken für die menschliche Stimme die Vollendung

---

*) Wohl die sinnigst-„deutscheste" Vertönung des populären Gedichtes, komponiert 1841 auf der Rheininsel „Nonnenwerth".

**) Seit 1858 gehörte Liszt wirklich dem dritten Orden der Franziskaner in Budapest an.

***) Ein „Tantum ergo" für Chorgesang, welches Liszt als Schüler Salieris im Alter von elf Jahren komponiert hat. Nach des Meisters Erinnerung fiel die darin ausgedrückte Stimmung so ziemlich mit dem Gefühlsausdrucke des später komponierten „Tantum ergo" (in den zwölf Kirchenchorgesängen) zusammen.

geben in seinen weltentrückenden „Psalmen",*) mit welchen er auch diese Kunstform zur höchsten Blüte zeitigte — frei vom kirchlichen wie musikalischen Dogma.

„Der 13. Psalm" („Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen"), „der 18. Psalm" („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"), „der 23. Psalm" („Mein Gott, der ist mein Hirt!"), „der 137. Psalm" („An den Wassern zu Babylon") und „der 129. Psalm" [Bußpsalm] („Aus der Tiefe rufe ich zu Dir, o Herr") sind wahre Wunderwerke der Musik und geben mit den verwandten Kompositionen religiösen Inhaltes: Der „Messe für vier Männerstimmen", dem großen „Requiem für Männerstimmen", der „Orgel-Messe" [der Fürstin Sayn-Wittgenstein gewidmet], dem Orgelrequiem, den „zwölf Kirchen-Chorgesängen", der „Cäcilien-Hymne" [den Manen Palestrinas gewidmet] und der „Cäcilien-Legende" [nach Madernas keuscher Statue in der Cäcilienkirche in Rom], sowie den „Glocken des Straßburger-Münsters" [nach Longfellows Gedichte] Zeugnis von dem tiefen Gottesbedürfnisse Franz Liszts. Am Ausgange dieses religiösen Schöpferlebens, das in unserem Jahrhunderte einzig berufen war das musikalische Erbe der christlichen Kirche zu übernehmen, steht aber der „Sonnen-Hymnus" des heiligen Franziscus von Assisi, mit seiner weltenumarmenden Liebe die herrliche Erlösung des überströmenden Gefühlsgehaltes eines der ältesten und edelst schönen italienischen Sprachdenkmale in Tönen!

Fürwahr! ein Menschenleben voll selten reichen Inhalts im Herzen und im Geiste!

Liszt hat gefühlt wie Beethoven, den Bettina von Arnim sagen läßt:

„Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe ist gegen meine Religion und die Welt

*) Über diese lese man das schöne Buch: „Franz Liszt als Psalmen-Sänger." Ein Beitrag zur Psalmen-Kunde von L. Ramann (erschienen bei Breitkopf und Härtel 1886). (Gewidmet der Prinzessin Carolyne von Sayn-Wittgenstein.)

muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit der Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht."

(„Wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit aufs Trockene bringen!")

„Ich weiß, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, — ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden — mir ist auch gar nicht bange um meine Musik; die kann kein bös' Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elende, womit sich andre schleppen!"

2. „Harmonies du soir".

„Aber der Abend ist herabgesunken; es zieht der Mond eine leuchtende Furche auf der Welle, die leise wie der Glaube an göttliche Dinge in unserer zweifelnden, zögernden Seele erzittert."

Fr. Liszt. September 1837.

Es war am Abende des 23. Mai 1884 im großherzoglichen Hoftheater zu Weimar. An dieser Deutschland so teuren und allen Kulturvölkern geweihten Stätte erklang diesmal jenes in Begeisterung schwellende Motiv aus Liszts „Idealen", das mit seinem triumphierenden Anhauche ein Hauptmotiv der „symphonischen Dichtung" nach Schillers herrlichem Gedichte geworden und ein Hauptmotiv in Liszts Leben und Schaffen überhaupt — mit dem er ein Menschenalter hindurch focht!*)

*) „Das Festhalten des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck!" (Vorwort zu den „Idealen".)

Der Triumphator, den es auch heute grüßte, war eben eingetreten, seine Klänge ließen den Vorhang sich erheben und es erschloß sich auf der Bühne, die im Herzschlage Schillers, Goethes und Lohengrins erzittert war — ein Bild, dessen trauliche Heimlichkeit jeden bestrickt, dessen einsame Ruhe einst auch Schiller erquickte: „die Schillerbank" im „Karl August-Goethe-Garten" mit dem träumerischen Ausblicke zur friedlichen Ilm.

Und zwei Frauengestalten, die Musen der Dichtkunst und der Musik, gesellten sich einer dritten, der „Nymphe der Ilm". Die Dichtkunst sprach zur Ilm:

„Laß der Tonkunst Söhne dir willkommen sein,
Nicht meine Dichter nur — auch sie sind dein!"

Die Tonkunst also:

„Ein volles Menschenalter ist enteilt,
Seit hier ein Meister waltet, schafft und weilt,
Der seinen welterworb'nen Ruhm,
Dem stillen Hain zum frommen Opfer brachte,
Daß in der Dichtung altem Heiligtum
Auch die Musik zum Leben froh erwachte."

Die „Nymphe der Ilm" aber bekränzte unter abermaligem Erklingen des „Idealmotives" die Büste Liszts mit den Worten:

„Du mahnst an Ihn? Ihn brauchst du nicht zu schildern,
Ihn kenn' ich wohl und zu den Ehrenbildern,
Bei deren Anblick froh mein Herz geschwellt,
Ist längst das Bild des Lebenden gesellt; —
Noch ist er Dein und doch schon ist er mein: —
Ihm diesen Kranz! Und sei die Abendröte,
Die Ihm geschenkt so voll, so klar, so rein,
Wie sie das Haupt umwob dem greisen Goethe."*)

Und draußen im Zuschauerraume neigte — unter hellem Jubel der Anwesenden — die Heldengestalt des Gefeierten

*) Die hier angeführten Verse sind dem „Vorspiele zur Eröffnung der Tonkünstlerversammlung in Weimar im Jahre 1884", welches den Dichter Professor Adolf Stern zum Verfasser hat — entnommen.

ihr Jupiterhaupt in gerührtem Lächeln, — die weißen Haare umwoben die edel-mächtigen Züge wie mit heiligem Glanze — ein herrlicher Augenblick!

In Ergriffenheit gefesselt hafteten aller Blicke auf dem Erhabenen, —: da tönte „von der Wartburg Zinnen nieder ein Hauch — und ward zu Klängen", —*) das Orchester stimmte jenes in Liebe überquellende Elisabeththema an, welches die „Legende der heiligen Elisabeth" einleitet. So beglückende Liebe, „die bis zum Ende nicht müde wird" —, konnte nur ein Liszt einem Thema einpflanzen, das wie kein anderes mit jedem seiner Töne spricht:

„Ihr, die ihr mühselig und beladen seid, kommet her — ich will euch erquicken!" —**)

Nach diesem Vorspiele folgte eine scenische Aufführung der „Elisabeth".***)

Dies war der Vorabend der Tonkünstlerversammlung zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des „allgemeinen deutschen Musikvereins", der nun ein Vierteljahrhundert für Liszts Werke und den Fortschritt überhaupt gestritten hatte.

Im dritten Konzerte dieser Tonkünstlerversammlung, am Sonntag, den 25. Mai 1884 dirigierte Liszt selbst (wieder

---

*) Mit diesen Worten beginnt Cornelius' hübsche Dichtung von „Weimars Volkslied", — eines der volkstümlichsten Werke, die Liszt geschaffen. Alljährlich wird dieselbe am Geburtstage des Großherzogs in Weimar bei der Parade von der Militärkapelle am „Stern" (im Parke) executiert und bei allen sonstigen Festlichkeiten dieses Tages von den Gesangsvereinen zum Vortrage gebracht.

**) In Liszts Gebetbuche, aus dem er täglich selbst betete oder in welchem, — wenn ihm seine Augenschwäche dies nicht gestattete — wir ihm vorlasen, finden sich diese und ähnliche Worte besonders angemerkt.

***) Liszt war, wie er uns wiederholt gestand, seinem innersten Gefühle nach dagegen, seine „Elisabeth" auf der Bühne herumgezerrt zu sehen, wenn auch dies Experiment infolge des dramatischen Gehaltes einzelner Teile des Werkes jederzeit von äußerem Erfolge begleitet war. Im April vor der damaligen Aufführung sagte uns noch der Meister diesbezüglich in Wien: „Mit meinem Willen geschieht's nicht!"

im Hoftheater) das „symphonische Stimmungsbild" Hans v. Bülows „Nirwana" und sein neues, eben vollendetes Orchesterstück „Salve Polonia" — ein „Interludium" des Oratoriums „Stanislaus".

Es sollte das letzte Mal sein, daß er in Weimar seinen kühnen Stab als Dirigent geschwungen!*)

Wer ihn damals am Pulte sah, wie er halb dem Orchester, halb dem Publikum zugewandt in jugendlicher Begeisterung die in Liebe und Verehrung zu ihm aufblickenden Musiker anführte, sah die Worte in That umgesetzt, die Liszt vor nun schon dreißig Jahren den Partituren seiner „symphonischen Dichtungen" vorausgeschickt hatte:

„Es sei mir gestattet zu bemerken, daß ich das mechanische, taktmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche, und nur den periodischen Vortrag . . . als sachgemäß anerkennen kann."

Allerdings war sein Dirigieren grundverschieden von der gewöhnlich beliebten takt-ausschlagenden „Ruderarbeit" (— ein anderes Wort Liszts zu gebrauchen —). Ein erhebender Anblick bot sich dar, als der Meister und sein Werk vom Orchester und Zuhörern umjauchzt wurden!

Tags darauf ward auf Wunsch des Großherzogs „Salve Polonia" wiederholt und Liszt, der wie immer auch im hohen Alter frischen Geistes allen Proben und Aufführungen ohne die geringste merkliche Anstrengung beiwohnte, dirigierte das Werk abermals und mit womöglich noch leidenschaftlicherem Feuer, als Tags vorher.

Auch auf dem Gebiete des „Dirigierens" waltete er nach dem schönen Worte, das er uns eines Tages sagte: „Ein Genie ist nur der, welcher Vorausnahmen macht und bethätigt."

So wurde er auch als Dirigent ein „Umsturzmann".**)

*) Am 7. Jänner 1844 dirigierte er dort zum erstenmale.

**) „Ich hätte nie geglaubt," sprach er, „daß ich ein solcher Umsturzmann würde, ich hab's wahrlich gar nicht darauf angelegt, sondern nur

Er dirigierte, wie er als Lehrer auch immer unterrichtete: — aus dem Großen!

Einen Monat nach diesen frohen und unvergeßlichen Weimarer Tagen stand der Meister in Jena wieder am Dirigentenpulte — in einem Konzerte der dortigen Singakademie am 26. Juni 1884 in der Universitätskirche. Er hatte auf Ersuchen seines alten Freundes, des Hofrates Dr. Gille in Jena, die Direktion der Generalprobe und Aufführung seiner großen „Graner-Fest-Messe" übernommen, dieses „viel kritisierten und wenig verstandenen Werkes", wie er uns später einmal geschrieben.

Zu solchem innigen Gefühlsverständnisse wird diese wunderherrliche, wirklich „mehr gebetete, als komponierte"*) Messe wohl kaum je wieder gebracht werden können, wie Liszt selbst es mit seiner begeisternden Leitung damals vermocht hat.

An jenem denkwürdigen Tage, am 26. Juni 1884, — nachmittags 5 Uhr — war es auch das allerletzte Mal, daß der Meister persönlich dirigierte!**)

---

geschrieben, wie mir ums Herz war, wie ich mußte. Ob meine Sachen etwas taugen, will ich nicht entscheiden, aber ehrlich gemeint sind sie!"

*) Diese Bezeichnung hat Liszt selbst seinem am 1. Mai 1855 vollendeten Werke in einem Briefe an Wagner gegeben.

**) Das „erste Zukunfts-Musikfest" (— wie er selbst sich ausdrückte —) fand unter Lisźts Direktion zu Ballenstedt am 22. und 23. Juni 1852 mit folgendem Programme statt:

Am ersten Tage.

Ouverture zu „Tannhäuser" von Wagner.
Duett aus dem „fliegenden Holländer" von Wagner.
„Die Macht der Musik", Solo-Gesang von Liszt.
„Phantasie" für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven.
Zweiter Akt aus „Orpheus" von Gluck.
„Neunte Symphonie" von Beethoven.

Am zweiten Tage.

Ouverture zu „König Alfred" von Raff.
„Das Liebesmahl der Apostel" von Wagner.
„Harald-Symphonie" von Berlioz.
(„Eine ihm immergrünende Erinnerung", wie Liszt einmal — 25 Jahre später — schrieb.)
„Walpurgis-Nacht" von Mendelssohn.
Ouverture zu „Tannhäuser" von Wagner.
(Auf Verlangen wiederholt.)

Unvergänglich wird das Bild jedem bleiben, der es schauen durfte, als der Meister — selbst ganz in Begeisterung entrückt — oder den Häupten der Lauschenden hoch am Chore aufgerichtet, sich bei den gewaltigen Steigerungen seines Werkes, so namentlich bei der überwältigenden D-dur-Stelle des „Kyrie" oder während des erschütternd gewaltigen „Crucifixus" mit einer unsagbar stolzen Kopfbewegung nach den Zuhörern umwandte, als wollte er sagen, das muß euch ergreifen, das müßt ihr verstehen!

Er stellte sich überhaupt als Dirigent nie parallel zu den Zuhörern, diesen den Rücken kehrend, sondern immer vertikal zu denselben, so daß er — rechter Hand das Orchester, linker Hand das Publikum, — gelegentlich auch auf das letztere seine Blicke richten konnte.

In diesem Sommer 1884 stand Liszt in Bayreuth wieder sämtlichen „Parsifalaufführungen" als „Ehrenpräsident des allgemeinen Rich. Wagner-Vereines" vor und wohnte im gleichen Hause, wie im Jahre 1886. Dort unterrichtete er auch während der ganzen Zeit seines Bayreuther Aufenthaltes in den Nachmittagsstunden. Im selben Raume, in welchem zwei Jahre später seine Schüler die Ehrenwache bei ihrem toten Meister halten sollten — stand damals das Klavier, welches Rich. Wagner zuletzt in Venedig benutzt hatte.

Als Liszt im November 1882 dort Wagner im Palazzo Vendramin besuchte, bewohnte er ein Zimmer, durch dessen Fenster er auf den „Canale grande" hinaussah. Hier fahren die „Trauergondeln" zum nahen Friedhofe Venedigs. Hart am Fenster stand der Schreib- und Arbeitstisch Liszts. Er sah die schwimmenden Leichenzüge oft und oft. Eines Tages, erzählte er, ward er bei diesem Anblicke von solch' banger Trauer erfüllt, daß er ein Motiv niederschreiben mußte, welches ihn plötzlich beherrschte. — Es war der schöpferische Keim zu seiner schmerzbewegten Klavierkomposition „Die Trauer-Gondel", die er noch in Venedig

vollendete. Als Wagner bald darauf starb, behielt Liszt das Werk in seiner Mappe zurück und unterzog es unter dem Eindrucke dieses Todes einer Umarbeitung und Erweiterung, indem er es in drei Versionen für Klavier, oder für Violine mit Klavier, oder für Cello und Klavier komponierte, und die zweihändige Klavierausgabe erst Ende Dezember 1885 dem Drucke übergab.

Am 22. Mai 1883 aber vollendete er in Weimar eine Komposition für Streichquartett (und Harfe ad libitum) oder Orgel oder Klavier. Sie wurde bisher nicht veröffentlicht; das Manuskript trägt an der Spitze die Worte:

„Am Grabe Richard Wagners."

„Richard Wagner erinnerte mich einst an die Ähnlichkeit seiner ‚Parsifalmotive' mit einem früher geschriebenen ‚Excelsior' (Einleitung der ‚Glocken des Straßburger Münsters').*)

Möge diese Erinnerung hiemit verbleiben. Er hat das Große und Hehre in der Kunst unserer Zeit vollbracht!

Weimar, 22. Mai 1883. F. Liszt."

Wir finden im Motive des genannten „Excelsior" (Empor!) thatsächlich den vollkommenen ersten Teil des sogenannten „Liebesmahl-Spruches" in Wagners „Parsifal" (welcher das Werk einleitet) vorgebildet. Die kurze Komposition „Am Grabe Rich. Wagners" verwebt die „Excel-

*) Die gleichnamige Komposition nach Longfellows Gedichte „Die Glocken des Straßburger Münsters" für Baryton-solo, Chor und Orchester (oder Orgel). Eines Abends besuchte Longfellow zu später Nachtstunde den Meister unter Sturm und Regen, Donner und Blitz, im Kloster „S. Francesca romana" zu Rom. Der durch das Läuten von der Arbeit aufgestörte Meister öffnete dem Dichter selbst, in der Linken eine Kerze haltend, die Rechte zum Gruße bietend. Durch das im Sturme flackernde Licht wurde des Meisters noch vom Glanze der Inspiration umflossenes Haupt dämonisch beschienen — dem ergriffenen Dichter blieb diese Begegnung zeitlebens unvergeßlich und er ließ sich nach seiner Erinnerung ein großes Gemälde schaffen, welches Franz Liszt mit „erhobenem Lichte" darstellte.

sior-Klänge" mit eben diesem „Parsifal"-Motive, von ferne leuchtet der Schimmer des Gralmotives aus Lohengrin herein, und die Parsifalglocken läuten das Ganze zum Frieden, den die hehre Komposition in unsäglichem Wohllaute ausströmt.

Dies Werk ist das dritte, welches Liszt für Streichquartett geschrieben.*) Das erste bildet jenes schon erwähnte „Angelus", das zweite, welches uns zu besprechen bleibt, führt den Titel: „Die Wiege" und ist für vier Violinen komponiert. Wir begegnen demselben auch in der großen „symphonischen Dichtung" Liszts: „Von der Wiege bis zum Grabe", wo es in anderer Fassung (mit Flöte und Harfe) den ersten Satz bildet. Die Vollendung dieser merkwürdigen Komposition „Von der Wiege bis zum Grabe" krönte zu Weimar den gewaltigen und kühnen Gedanken der „symphonischen Dichtung" im selben Jahre 1882, in welchem der Gedanke von Bayreuth durch „Parsifal" seine Krönung erhielt.

Fast dreißig Jahre waren vergangen, ehe Liszt dem funkelnden Ringe seiner „zwölf symphonischen Dichtungen" ein neues Juwel einfügte.

Der Maler Michael Zichy hatte dem Alt- und Großmeister der Tonkunst in Budapest eine stimmungsvolle Federzeichnung verehrt, deren Abbild dem Klavierauszuge und der Partitur der letzten symphonischen Dichtung Liszts beigegeben ist und deren Gefühlsgehalt Liszt zur Komposition seiner „Dreizehnten" anregte.

Drei vollständig abgeschlossene Tonsätze, die doch im Kerne innig einander wahlverwandt sind, geben dieser ganz eigenartigen symphonischen Dichtung eine völlig neue Form, so daß wir — wollen wir näher zusehen — erkennen müssen,

*) Die Skizzen zu einem viersätzigen Streichquartette: „Die vier Jahreszeiten" befinden sich im Nachlasse des Meisters.
Nicht hiermit zu verwechseln ist eine große, nachgelassene Symphonie für Orchester, Chor und Soli: „Die vier Elemente".

wie uns der Meister an seinem Lebensabende abermals eine neue symphonische Form hinterlassen hat!

Der erste Satz führt auch in der zuletzt genannten Instrumentation die Aufschrift: „Die Wiege"; der zweite heißt „Der Kampf ums Dasein" und den dritten Satz hat Liszt überschrieben: „Zum Grabe! Die Wiege des zukünftigen Lebens." Im „Kampfe" tritt volles Orchester ein, die Poesie: „Zum Grabe" hat Liszt sowie den ersten Satz (und mit tiefem Sinne an denselben anknüpfend) als „Wiegenlied" — wieder in zartester Instrumentation — gesungen: eine himmlische Musik voll religiösen Vertrauens, als wollte sie den Glaubenssatz künden: „Werden muß, was Gott gefällt".*)

Doch nimmermehr können Worte jene weltentflüchtige Stimmung, jene einfach weihevolle Ruhe schildern, welche alle Kompositionen der letzten Schaffensperiode Liszts durchzieht, des Künstlers, der wie kein anderer durch sein ganzes Leben das Bedürfnis gefühlt hatte, überall Frieden zu säen, die Schwächen seiner Mitmenschen zu übersehen, zu entschuldigen und immer nur Versöhnung anzustreben!

Eines morgens in Rom fiel beim Frühbrote mit dem Meister das Wort „elend" über eine in Rede stehende Person. Liszts hohe und edle Gesinnung ward alsogleich verletzt und er sagte: „dies Wort hat man im Urteile über Menschen *immer* zu vermeiden. *Kein* Mensch ist *ganz elend*! Jeder, auch der verkommenste hat doch *eine* Seite, wo er gut ist und menschlich fühlt."

Der Grundsatz: „Das größte Glück ist, seinen Mitmenschen Wohlthaten zu erweisen" ward Liszt eingeboren. Mit ihm gerüstet nahte er jederzeit allen Fragen, welche die menschliche Gesellschaft bewegten, mit bewundernswert regem Interesse und ernst gesinnter Gründlichkeit an den verschiedensten Problemen warmen Anteil nehmend.

Mit höchstem Nachdrucke kämpfte er wiederholt an ent-

*) Eine briefliche Äußerung Liszts.

scheidender Stelle für „Pflege, Förderung und Festsetzung der deutschen Sprache". „Dadurch" — schrieb er einmal — „kann Nutzen und Frommen wachsen und andauern." Seinem echtesten Empfinden und tiefsten Fühlen nach war ja Liszt, der universellste aller Tondichter, — doch deutsch im edelsten Sinne! Deutsche Poesie, deutsche Gemütsinnigkeit bilden den innersten Kern seines besten Schaffens, das allzeit nach dem Wahlspruche wob:

„frisch, fromm, fröhlich, frei!"

Es war eine schöne und tief-bedeutungsvolle Fügung, daß gerade er das achthundertjährige Jubelfest der neuerstandenen Wartburg im August 1867 mit seiner „Legende von der heiligen Elisabeth" krönte, welche zum erstenmal in deutschem Gaue unter der milden Hand des Priesters (— Liszt empfing die Weihen am 22. April 1865 durch Kardinal Hohenlohe in der vatikanischen Kapelle —), im großen Festsaale des Landgrafenhauses erklang.

Hatte er in jungen Jahren mit entscheidender Thatkraft die endliche Verwirklichung gar mancher — besonders deutscher — Nationalunternehmungen ermöglicht, so erlahmte er auch an seinem Lebensabende niemals mit Hintenansetzung aller sogenannten „Bedenken", welche andere so gerne in die Bande der „Rücksicht" (die sie ihrer Mitwelt schulden zu müssen meinen) verstricken, seine Ansichten offen und frei auszusprechen.

Als die Geschichte des nunmehr vollendeten Bachdenkmales in Eisenach in einiges Stocken geriet, ließ sich der Meister alsbald in der ganzen Raschheit seiner verletzten Energie vernehmen:

„Das Tempo ‚troppo ritenuto' hat schon zu lange gewährt, — es ist Zeit, ein ‚allegro deciso' zu begehen, — folglich die Aufstellung des Denkmales nicht auf den ‚Nimmermehrtag' ‚ad Calendas Graecas' zu verschieben. Giebt es denn keine, die etwas anderes leisten, als Briefe schreiben und herumbummeln? Jede Stadt, die ein Monument zur

Verherrlichung eines seiner großen Mitbürger errichten will, muß auch dazu reichlich beisteuern. Wien hat dies vortrefflich für Schubert und Beethoven gethan. Andere Städte desgleichen mit sehr wenig Ausnahmen. . . ."

Ein andermal erbittet man Liszts pianistische Mitwirkung bei einem Konzerte in Düsseldorf. Er sagt zu und schreibt: „Falls eine pekuniäre Einnahme dabei beabsichtigt wäre, bitte ich Sie, die paar 100 Thaler einem passenden Zwecke anzueignen — etwa dem Bachmonumente (in Eisenach) oder der Beethovenstiftung, — um meine geringe Mitwirkung als Pianist zu entschuldigen."

So hat er immerdar allen und allem geholfen, nur nicht sich selbst! Seine Selbstlosigkeit bei derartiger Schöpferkraft ist in der bisherigen Kunstgeschichte ein Phänomen, welches Rich. Wagner schon im Jahre 1849 zu folgender brieflichen Äußerung über Liszt bestimmte,*) da er dem Freunde von seinem Tannhäuseraufsatze im „journal de débats" sprach: „Was hast Du da gemacht? Du hast den Leuten meine Oper beschreiben wollen und hast statt dessen selbst ein wahres Kunstwerk hervorgebracht! Gerade wie Du die Oper dirigiertest, so hast Du über sie geschrieben: neu, ganz neu aus Dir heraus! Wie ich den Artikel aus der Hand legte, waren meine Gedanken zunächst folgende: Dieser wunderbare Mensch kann nichts thun und treiben, ohne aus innerer Fülle sich selbst von sich zu geben; er kann nirgends nur reproduktiv sein, es ist ihm keine andere Thätigkeit möglich als die rein produktive; alles drängt in ihm zur absoluten, reinen Produktion hin, und doch . . . ist er bei seiner vollendeten Individualität zu wenig Egoist? Ist er zu liebevoll und macht er es, wie Jesus am Kreuze, der allen hilft, aber sich nicht? . . ."

Hören wir, welche Erwägungen Liszt bestimmten, wenn

*) All' diese Worte Wagners sind dem eben bei Breitkopf und Härtel in zwei Bänden erschienenen Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (1841—1861) entnommen.

er der Öffentlichkeit gegenüber in Schweigen verharrte, sobald es ihn selbst und seine Werke betraf.

Er schreibt auf die Bitte, unter schwierigen Umständen die Aufführung zweier seiner Werke zu gestatten:

„Meinem Munde ‚Nein' zu sagen, fällt mir schwer, wie aber anders verfahren den kritischen Negationen gegenüber? Und warum sollte ich es nicht vorziehen, friedsam allein auszuharren? Heutzutage macht der Künstler seine Rechnung ohne den Wirt, wenn er dem Publikum ehrlich vertraut. Man hört und urteilt nur durch Zeitunglesen. Davon will ich profitieren, insofern mich Wien, Pest, Leipzig, Berlin, Paris, London 2c. 2c. und deren angesehenste und befolgte Blätter, die meine geringen Kompositionen perhorreszieren und als nichtig und zuwider erklären, jedweder Wahl entheben.

Zu was Aufführungen für Leute, die nur Zeitungen lesen wollen?

Also, lieber, verehrter Freund, ‚Graner-Messe' und ‚Glocken' müssen unaufgeführt bleiben. . . ."

Und am 23. Juli 1874 läßt er sich aus der Villa d'Este, wo er in Weltabgeschiedenheit und Naturgenuß so recht den „Segen Gottes in der Einsamkeit" erkannte, vernehmen:

„Ich betreibe hier in stiller Einsamkeit eine ganz fromme Lese- und Schreibkur, die es mir lieb sein wird, bis zu meiner Rückkehr nach Pest (Ende Januar) fortzusetzen. Ruhig arbeiten bleibt wohl meine vorzüglichste Lebensmühe! . . ."

Unter Franz Liszts Tagesaufzeichnungen findet sich des Weiteren: unterm 16. Februar 1876 (?) folgende Betrachtung, von seiner Hand niedergeschrieben:

„Im Prolog, der im Oktober 1798 bei Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar gesprochen wurde, finden wir die Worte: ‚dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze' und die vielleicht mit Bewußtsein dem römischen Dichter Horaz nachgebildeten Verse:

‚Denn wer den Besten seiner Zeit genug gethan
Der hat gelebt für alle Zeiten!‘

‚Principibus placuisse viris non ultima laus est.‘ (‚Den hervorragendsten Männern gefallen zu haben ist nicht das geringste Lob.‘) Horaz Ep. I. 17, 35. . . .“

Vom immer warmen Herzschlage seiner Menschenliebe zeugt auch die Teilnahme, welche er der Idee der „Kindergärten“ stets entgegentrug und jenes auch hier unermüdlich hilfbereite Interesse, mit dem er oftmals für Gründung und Unterstützung derselben eingetreten ist.*)

In seinem Schlafzimmer zu Budapest war unter einer Photographie Hans v. Bülows (welche denselben mit der Partitur der „Ideale“ in den Händen zeigt und von Bülows Hand die Unterschrift trägt: „Unter diesem Zeichen werde ich siegen und nie aufhören zu siegen!“) — ein Bild gehangen, welches der „Kindergarten“ einer ungarischen Stadt dem Meister für gewährte ausgiebige Förderung in Verehrung dargebracht hatte und dessen Anblick ihm immer aufrichtige Freude bereitete. Welche humanen Bestrebungen hätte auch Liszt nicht unterstützt, wie viel hat er einzelnen und ganzen Körperschaften immer gegeben! — er, der durch vierzig Jahre(!) seinen unvergleichlich kostbaren Unterricht unentgeltlich allen gönnte, die da gekommen waren, seinen Lehren lauschen zu dürfen — nichts von ihnen begehrend, als Talent, Fleiß und Adel der Gesinnung!**)

*) Über eine Kinderdeputation, welche einstmals (während seiner Berliner Triumphe des Jahres 1842) dem Meister dankbaren Herzens unter den Klängen fröhlicher Morgenlieder Blumen und Kränze streute, lese man im eben bei Breitkopf und Härtel erschienenen I. Band des zweiten Teiles von L. Ramanns Liszt-Biographie auf S. 162 nach. Liszt pflegte sich noch in alten Tagen mit Vorliebe dieses Erlebnisses zu erinnern.

**) Charakteristisch für des Meisters unbegrenzte Güte in diesem Gönnen sind z. B. folgende Zeilen aus den siebenziger Jahren, die er auf eine diesbezügliche Bitte aus San Francisco abgehen ließ:

Sehr geehrter Herr!

Ihr freundliches Schreiben erwidere ich mit bestem Danke. Regelmäßigen Klavierunterricht zu erteilen kann ich nicht übernehmen. Doch

„Das Gute durch das Schöne!“ war ein herrlicher Spruch der Griechen und alle Tage ein Wahlspruch Franz Liszts! —

Um den Menschen Liszt kennen zu lernen nehme man dazu Äußerungen, wie die folgenden, welche heute — nachdem fünfzig Jahre verstrichen sind, da er sie am Comer-See niedergeschrieben — nichts von ihrer wohlthuenden Wahrheit eingebüßt, höchstens an Wert gewonnen haben:

„Nicht durch Abhandlungen und Beweisführungen beherrscht das Weib des Mannes Herz! Ihr steht es nicht zu, ihm die Gottheit zu beweisen, sondern sie ihm kraft der Liebe ahnen zu lassen, und ihn nach sich zu ziehen dem Himmlischen entgegen. . . . Im Reiche des Fühlens äußert sich ihre Macht! das liebende Weib ist hehr, sie ist der wahre Schutzengel des Mannes; das pedantische Weib ist ein Unding, ein Mißton, welcher in der Hierarchie der Wesen nirgends am Platze ist! . . . „In Gefühlsinnigkeit und Hingebung besteht die eigentliche unwiderstehliche Macht des Weibes, ohne welche es ein ungelöstes Rätsel bliebe.“ . . .

---

höre ich fortwährend sehr viele Pianisten und Pianistinnen, worunter sich einige treffen, denen ich gern meine geringen Kenntnisse im Klavierspiele andeute.

Wenn Sie mir also Ihr Talent zeigen wollen, verspricht Ihnen Aufmerksamkeit und freundlichen Empfang

achtungsvoll ergebenst

F. Liszt.

Unzähligen Konzerten von Kunstjüngern jedes Zweiges lieh er bis in sein höchstes Alter gerne den oft-erflehten Glanz seiner Gegenwart, wenn es irgend sein Befinden zuließ. Im März 1886 schrieb er an Marcello Rossi, Kammervirtuose des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin, dessen geniales Spiel er besonders hoch hielt:

„Cher Monsieur et célèbre Artiste. Une indisposition opiniâtre m'oblige à garder la chambre et me prive ainsi du plaisir de vous applaudier ce soir. Veuillez agréer mes excuses avec l'assurance de mes sentiments très distingués

F. Liszt.“

„Ich liebe die Kinder; nicht sowohl, weil ich in ihnen, wie gebräuchlich Engel an Unschuld und Reinheit erblicke; — denn ich weiß, daß sie im Verhältnis zu ihrer körperlichen Entwicklung aller unserer Fehler und aller unserer Leidenschaften fähig sind; aber die Art, wie sich gerade diese Fehler und Leidenschaften bei ihnen äußern, und ein gewisser Schmelz auf ihren frischen Gesichtchen zieht mich an. Der gierige Blick des Kindes, dem ich Zuckerwerk zustecke, entzückt mich; — derselbe Blick des Mannes, dem ich später einen Sou hinwerfe, veranlaßt mich nur zu einer Regung des Mitleids!"

Man lese überhaupt seine Schriften und man wird den Menschen und Philosophen Liszt bewundernd lieben müssen.

Der Winter 1884 führte unseren Meister wieder nach Rom, jener Stadt, deren Zauber ihn immer wieder anzog, deren ewigem Ruhme auch er so herrliche Schätze abgewann.*) Dort hatte er sein letztes „Lied" gesungen mit den ergreifenden Schlußworten:

„Das Einz'ge, was mir bleibt im Leben — sind Thränen, die ich einst geweint!" —

Dort arbeitete er nun an der Vollendung seines letzten Oratoriums „Stanislaus", dessen Schlußchor er am 24. Juni 1884 in Dornburg im Thüringerwalde auf Bergeshöhen skizziert hatte.

Im Frühjahre 1885 finden wir Liszt wieder wie alljährlich in Budapest als „Ehrenpräsident der ungarischen Musikakademie", freiwillig seine Lehre dieser Anstalt leihen, wozu ihn einzig sein Edelmut verpflichtete. Im Greisenalter widmete er so auf Kosten der Gesundheit dem Vaterlande seine Dienste, indem er alle Jahre in der strengsten Winterszeit nach Pest kam, dessen Klima und Lebensweise

*) Im Jahre 1863 hatte er aus Rom geschrieben: „Es ist für den Künstler, vornehmlich für den, welcher die stille Versenkung in die Gedanken der Ewigkeit nicht scheut, kein erschreckender Gedanke, sein Dasein hier zu beschließen."

ihm gleicherweise schädlich war, besonders, da er Rom und Italien verließ, um sich dahin zu begeben. Immer selbstlos verblieb er auf seinem Posten und er wußte es, wie viele Jahre seiner Existenz ihn das kostete, selbst dann, als er sich zwang nicht daran zu glauben. Hier in Pest krönte er nun auch seine stolzen „ungarischen Rhapsodien" durch die neue „Neunzehnte", ein im vollsten Jugendfeuer entflammtes Werk des Dreiundsiebenzigjährigen!

Nachdem ihn eine Aufführung der H-moll-Messe von S. Bach zu Erfurt nochmals das Wartburg-Elisabethgebiet betreten ließ, präsidierte er am 28. Mai 1885 der Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe, welche als Hauptwerke die „Prometheus-Chöre" und die gigantische „Dante-Symphonie" unter Mottls verständnisinniger Leitung brachte und begab sich darnach zu großen Liszkonzerten nach Straßburg (mit einer Aufführung der „Glocken des Straßburger Münsters"), Aachen (mit der „Faust-Symphonie") und zuletzt zu dem dreitägigen Lisztfeste bei der Weltausstellung in Antwerpen, wo man Liszt in wahrlich unerlebter Weise und so herzlich feierte, daß der Meister sich noch lange gerne und dankbar daran erinnerte.*)

Am 15. Juni 1885 traf Liszt wieder in Weimar ein. Am Morgen des 18. Juli reiste er zu einer musterhaften Aufführung der sechzehnstimmigen Messe von Grell durch den rühmlichen Riedelschen Gesangverein aus Leipzig nach Halle, wo seine letzte Begegnung mit Rob. Franz stattfand.

Der schlichte Sänger deutscher Schwermut erwartete seinen großen Gönner und Freund schon am Bahnhofe.

Es erschien rührend, die beiden Siebenziger, die sich so herzlich zugethan waren, mit einander verkehren zu sehen. Wir erinnern uns noch der unermüdlichen Versicherungen R. Franzs, wie edel Liszt an ihm stets gehandelt habe.

*) Bei einem Gartenfeste ward ein glanzvolles Tableau gestellt, das die „Huldigung aller Nationen an Fr. Liszt" symbolisch darstellte.

„Dieser war der Einzige, der in der schweren Zeit für mich eingetreten ist — ihm verdanke ich alles" — erzählte er uns — und beim Eintritte zur Kirche (als sich R. Franz von Liszt trennen mußte, da seine Gehörlosigkeit ihn nicht am Konzerte teilnehmen ließ) sagte Franz, indem er Liszt in seiner treuherzigen Weise tüchtig die Hände schüttelte: „also tausend herzlichen Dank für alles, alles!"

Die beiden „Meister des Liedes" sahen sich nicht wieder. Auf der Heimfahrt äußerte Liszt: „Alles Echte und Wahrhaftige muß zum Siege durchdringen trotz aller Verschweigung und Entstellung — aber Eines vermögen diese beiden schlauen Mächte: sie können verspäten — und das schmerzt!"*)

Eine Sühne solcher Verspätung erlebte Liszt bald darauf in Leipzig. Am 2. September fand daselbst ein Konzert mit nur Lisztschen Kompositionen im (alten) Gewandhause unter Anwesenheit des Meisters statt! Zum erstenmale öffneten sich die spröden Pforten dieses altehrwürdigen Raumes den Werken des Bannerträgers freien musikalischen Fortschrittes.

Aus dem Enthusiasmus, der durch begeisterte Jünger Liszts, ihr ideales Wollen und Können damals in Leipzig angefacht und durch weitere Lisztkonzerte tapfer geschürt worden war, erblühte alsbald eine starke Vereinigung aller Lisztgesinnten Kräfte in dem unter dem Protektorate des „Großherzogs von Weimar" Karl Alexander gegründeten „Liszt-Vereine" zu Leipzig.

Dieser Verein erwarb sich schon im ersten Halbjahre seines Wirkens so allgemeine Teilnahme, daß Liszt im Mai 1886 einer Deputation desselben am Bahnhofe zu

*) Wie oft mag er sich in solchem Schmerze die Worte gesagt haben, mit denen er einst auch Wagner in nagender Herzenspein des Unverstandenseins getröstet hatte:

„Nur Entbehren und Entsagen hält uns aufrecht auf diesem Erdboden. Laß' uns unser Kreuz zusammen tragen in Christo — dem Gotte, dem man sich ohne Stolz nähert und ohne Verzweiflung beugt!"

Weimar scherzend sagen konnte: „Sie haben ja in Leipzig jetzt einen wahren „Cyklon" von Begeisterung entfacht." (Tags vorher stand nämlich in den Tagesblättern der Bericht über einen verheerenden Sturmwind, d. i. Cyklon, in Madrid.)

Das Wachsen und Gedeihen dieser Lisztvereinigung in gerade jener Stadt, die sich immer am zurückhaltendsten und ungerechtesten — selbst der Virtuosität eines Liszt gegenüber — verhalten hatte, war sicherlich eine der letzten und wahrhaftesten Freuden, welche der greise Meister noch erleben sollte.

Am 14. Oktober verließ der Meister die „Hofgärtnerei" zu Weimar, um nachdem er in München am 17. Oktober einer Aufführung der von ihm so geschätzten komischen Oper: „Der Barbier von Bagdad" des trefflichen Cornelius beigewohnt hatte (— eines Werkes, für dessen Wert Liszt allein schon vor zwanzig Jahren durch die That der Aufführung eingetreten war —*), über Innsbruck seine letzte Fahrt nach Rom anzutreten. Hier in Innsbruck feierte Liszt noch sein letztes Geburtsfest. Am Abende des 22. Oktobers brachte ihm der Innsbrucker Männergesangverein vor seiner Wohnung ein feierliches und herzlich gemeintes Ständchen dar.

Sonnabend, den 24. Oktober nachmittags drei Uhr wurde die Reise nach der ewigen Stadt ohne Unterbrechung fortgesetzt. Am 26. Oktober traf der Meister in Rom ein und bezog seine gewohnten beiden kleinen Zimmer im zweiten Stockwerke des Hotel Alibert, nahe der Via babuino.

Dieselbe Wohnung hatte er auch in den vorhergehenden Jahren seines römischen Aufenthaltes inne; er sagte uns oft, daß ihm nirgends sein Arbeitszimmer so vollkommen passe, wie eben hier in Rom.

Mit ihm war im Hotel Alibert auch die aus sechs

*) Unziemlichkeiten, welche bei der seinerzeit von Liszt dirigierten ersten Aufführung dieses Werkes in Weimar leider vorfielen, gaben damals den bedauerlichen äußeren Anlaß, daß Liszt Weimar verließ.

Personen bestehende kleine „Lisztkolonie", wie er spaßhaft bemerkte, eingenistet, welche dem geliebten Meister nach Rom gefolgt war. Die Werke, an denen Liszt während seines letzten Aufenthaltes in Rom nun arbeitete, waren: Das „Concerto pathétique" für Klavier und Orchester und die beiden Schlußstücke seines Oratoriums „Stanislaus" nebst einer endgiltigen, schon früher erwähnten Revision der „Trauer-Gondel", für Klavier zweihändig.

Vor Weihnacht noch war das Konzert vollendet und damit das letzte große Klavierkonzert des Meisters geschaffen.*)

Am 10. November 1885 unternahm Liszt seinen letzten längeren Besuch der „Villa d'Este" in Tivoli und schlief in derselben Nacht zum letztenmale unter ihrem Dache.

Noch einmal zeigte er uns all' die Räume, die er hier bewohnt und in früheren Jahren lieb gewonnen hatte; er erzählte, wie er sie zu benutzen pflegte und welchen Plätzchen er gerne den Vorzug gegeben.

Dann führte er uns hinan zur Plattform, zu jenem überwältigenden Ausblicke auf Tivoli, die Campagna, Rom und am fernen Horizonte auf das Meer. Alles überragend segnet die Kuppel von St. Peter das erhabene Bild!

Was mag Liszt in der Betrachtung dieses Weltbildes mit seinem liebevollen Auge gesehen haben! —

Dann wieder wandte sich sein Blick zu jenen ehrwürdigen, uralten „Cypressen", unter deren Schatten er so oft geträumt, die ihm so wundervolle Werke zugeraunt hatten, zu jenen „Wasserspielen", die ihn auch heute mit ihrem geheimnisüßen Rauschen grüßten!**)

*) Ein „Ungarisches" Klavierkonzert mit Orchester ist leider nur Skizze geblieben. Dasselbe ist nicht zu verwechseln mit dem in der Fußnote auf S. 41 berührten, völlig vollendeten Klavierkonzerte „Malédiction". Ein sechstes (italienisches) Konzert mit Orchester (seiner ersten Jugendzeit entstammend) hat sich neuestens ebenfalls im Nachlasse gefunden.

**) In seiner launig-treffenden Weise schrieb uns der Meister damals unter ein Bild der „Cypressen" und „Wasserspiele" der Villa d'Este die Worte: „Oftmalen beschaut und nebenbei komponiert" Fr. Liszt. (Siehe die Werke des III. Wanderjahres.)

Goethe sagt von der Landschaft Tivolis in seiner „Italienischen Reise", daß die Bekanntschaft mit ihren Naturschauspielen „uns im tiefsten Grunde reicher macht". Nun nie wohl hat diese Natur einen Menschen „reicher gemacht", als Franz Liszt!!*)

Während seines ganzen Aufenthaltes in Rom besuchte Liszt fast täglich die Mittagmesse in „St. Carlo am Corso". Am 8. Dezember hörte der Meister in der „Animakirche" die ausgezeichnete Aufführung einer „Palestrina-Messe", am 12. Dezember wohnte er einer Konzertproduktion von Spontinis „Olympia" bis zum Schlusse bei.

Eines Tages führte er uns bei einem zweistündigen Spaziergange durch Rom (währenddessen sich seine Güte als „Cicerone" durch die Sehenswürdigkeiten der ewigen Stadt gefiel —) über die „spanische Stiege" zum oben thronenden Obelisken empor und erklärte das großartige Panorama Roms — welches von hier gesehen in der Ferne rechts durch die frühere Wohnstätte Liszts am Monte Mario, links durch das Kloster „St. Francesca Romana" am „Forum romanum", in dem er lange nahe den Trümmern der „Constantin-Basilika" gewohnt hatte, — begrenzt ist, sodann zeigte er uns jenes Haus der Via Sistina, in welchem er die „Elisabeth-Legende" vollendete und führte uns in die Kirche „S. Andrea delle Fratte" vor das Bild seines Namenspatrons „Franz de Paula".**)

In dieser Kirche wohnte er den drei Meßandachten des Christtages bei, nachdem er während der heiligen Nacht in der Kapelle des dem Hotel Alibert anliegenden französischen Institutes betend gewacht hatte.

*) In einem Briefe mit einer Einladung nach der „Villa d'Este" schreibt er von dieser (als er sie noch bewohnte):

„Hier werden Sie Ruhe, friedsames Behagen, milde Luft, herrliche Landschaft, angenehme Spaziergänge, wohlbekommende Kost, guten Wein, Bücher, Musikalien, Klaviere (deren Gebrauch ad libitum) und geistig zuträgliche Temperatur finden."

**) In derselben Kirche ruhen die Malerin „Angelica Kauffmann" und der Bildhauer „Rudolf Schader".

Zur Weihnacht 1885 wurde nun auch der 129. Psalm „Aus der Tiefe rufe ich zu Dir, o Herr!" für Baryton-solo, Männerstimmen und Orgel vollendet, welcher die vorletzte Nummer des „Stanislaus"*) bildet und eines der tiefst gedachten und empfundenen Werke Liszts ist.

Am 22. Dezember war das erste gedruckte Exemplar der „Trauer-Gondel" aus Leipzig angekommen.**)

Sylvester 1885 und Neujahr 1886 aber sollten durch die Vollendung des Klavierauszuges und der Partitur des letzten Stückes von „Stanislaus", dem Chore: „Salve Polonia" für Frauen- und Männerstimmen, Baryton-solo, großes Orchester und Orgel — gefeiert werden.

Am 26. Dezember hatte Liszt den deutschen Künstler-Verein zu Rom bei seiner gemütlichen „Weihnachtsfeier" mit Christbaum durch seinen Besuch ausgezeichnet, nach Neujahr nun besah er zu allgemeinster Freude von Groß und Klein in der oben erwähnten, seiner Wohnung benachbarten französischen Erziehungsanstalt eine allerliebste Krippenaufstellung, und es war ein reizendes Bild, den gütigen Meister — den „Signor il Commendatore", wie man Liszt ob seiner zahlreichen Orden in Rom nannte, — von der Schar der in heller Festesfreude glücklichen Kinder umringt zu sehen.

In den letzten Tagen seiner Anwesenheit in Rom, am 16. Jänner veranstaltete der deutsche Künstler-Verein unter Mitwirkung von vier Schülern des Meisters und zwei Mitgliedern der deutschen Kolonie in Rom ein großes Liszt-konzert, das erste in Rom, welches nur Werke Liszts im Programme führte.

---

*) Dies Oratorium ist unvollendet geblieben. Nur das Interludium „Salve Polonia" für Orchester und die beiden Schlußsätze des Werkes liegen in endgültiger Gestalt vor, während die zwanzig Jahre früher im Klavierauszuge nach einer Dichtung Dingelstedts entworfenen, fast vollständigen Skizzen den späteren Intentionen des Meisters nicht mehr entsprachen. Bekanntlich komponierte auch Jung-Wagner eine Ouverture „Polonia".

**) In sehr schöner Ausstattung erschienen bei C. W. Fritzsch.

Es brachte unter anderem die für Rom erstmalige Aufführung der „symphonischen Dichtungen": „Mazeppa" und „Hunnen-Schlacht" aus den „Klavier-Partituren" Liszts für zwei Klaviere zu vier Händen und die überhaupt erste Aufführung der Elegie „Nonnenwerth" für Violine und Klavier aus dem noch ungedruckten Manuskripte des Meisters, welches er uns gütigst zu diesem Anlasse gewidmet hatte.

Die Räume des Palazzo Bacca auf der Piazza di Campitelli waren durch die glänzendste Gesellschaft dicht gefüllt und die feurigen Werke erregten auch feurigen Beifall, der sich in mächtiges Tosen verwandelte, als — nachdem der letzte Orgelton der „Hunnen-Schlacht" verklungen war — Liszt selbst sich plötzlich zum Klaviere setzte und seine XIII. Rhapsodie zu spielen begann. Bei diesem seinem letzten öffentlichen Auftreten in Rom*) spielte er das Werk mit den merkwürdigsten Varianten doppelt so lange, als es gedruckt ist und mit solcher Wucht und doch wieder so berückender Zartheit, daß das allgemeine Entzücken keine Grenzen kannte. Der Enthusiasmus über dies zündende Spiel des greisen Meisters war schier endlos, in seinem Toben lange unversieglich!**)

*) Zum erstenmale hatte er dort im Jänner 1836 — also gerade vor fünfzig Jahren gespielt.

**) Sogar die Wiener „Neue freie Presse", ein sonst nicht Liszt-freundliches Blatt, ließ sich unterm 22. Jänner 1886 wie folgt vernehmen: Lisztfeier in Rom. Unser römischer Correspondent schreibt vom 17. d. M.: Der deutsche Künstlerverein hat gestern der durch musikalische Genüsse nicht eben verwöhnten römischen Gesellschaft Gelegenheit geboten, einem Konzerte beizuwohnen, das in den Annalen der römischen Kunstwelt rot verzeichnet werden wird. Es handelte sich um ein Abschiedsfest zu Ehren Liszts, der nach dreimonatlichem Verweilen in der ewigen Stadt sich eben anschickt, die Reise über die Alpen wieder anzutreten. Die auserlesenste Gesellschaft horchte mit atemloser Spannung dem virtuosen Spiele der Liszt-Schüler: Ansorge, Stavenhagen, Stradal und unseres Wiener Mitbürgers Göllerich, die in „Mazeppa", der „Hunnen-Schlacht" und der „Hugenotten-Phantasie" an technischer Fertigkeit und künstlerischer Feinheit so Erstaunliches leisteten, daß der Beifall kein Ende nehmen wollte und selbst Maëstro Sgambati, der an Lob und Anerkennung so karge Mann, von dem erhaltenen Eindrucke hingerissen, sich nicht scheute, seinen Empfindungen den lautesten

Am 26. Jänner schied er von Rom und nahm seinen Aufenthalt wieder — und nun zum letztenmale — in Budapest.

Täglich unterrichtete er sowohl an der Akademie, als auch in seinem Privatsalon die engeren Schüler und Freunde mit wahrlich rastloser Güte und ewig unversieglichem Humor.

Hier sah er einige schon früher komponierte, ungarische Kompositionen,*) darunter einen „hartnäckigen Csardas" (Csardas obstiné) für Klavier zu zwei Händen neuerlich durch und komponierte für eine bevorstehende Aufführung in London Uhlands Ballade „Die Vätergruft" für Baryton mit Orchesterbegleitung (nach dem schon in der ersten Weimarer Periode entstandenen gleichnamigen Liede (mit Klavierbegleitung). Dies Werk sollte die allerletzte Komposition Liszts bleiben! Eine eigentümliche Fügung ließ ihn mit seinen letzten Tönen singen:

Wohl hab' ich eure Stimme
Ihr Heldengeister gehört!
Die Reihe soll ich schließen —
Wohlan! ich bin es wert.

Der Meister stand vor seinen Pariser und Londoner Triumphen.

Vor seinem Scheiden aus dem Vaterlande, das er zu allergrößter Dankbarkeit sich so oft verpflichtet hatte — riefen ihm die ungarischen Brüder herzliche Abschiedsworte zu, welche Abranyi sen. dichtete und im Budapester Schrift-

---

Ausdruck zu geben. Herr Im-Hof spielte die Elegie „Nonnenwerth" mit altgewohnter Meisterschaft . . ., eine der zartesten Blumen unserer kleinen deutschen Kolonie, Fräulein Weiß, bezwang alle mit dem Vortrage von drei kleinen Liedern Liszts. . . . Liszt selbst setzte sich ans Klavier und spielte seine dreizehnte Rhapsodie. Das war ein Jauchzen und Schluchzen und Weben und Brausen — ein Singen so süß wie aus der zartesten Kehle! Und als die letzten Töne in der feierlichen Stille, die sie umfing, verklungen waren, da dauerte es lange, bis eine Hand, zum Beifalle sich erhebend, den Zauber löste, den der Genius um uns alle gesponnen hatte.

*) Diese Kompositionen ungarischen Stiles sind seither im Verlage des treuen und opfermütigen Freundes Liszts Ferdinand Taborszky (Taborszky und Parsch) in Budapest erschienen.

steller-Vereine mit tiefer Bewegung sprach, nachdem vorher die letzte ungarische Rhapsodie Liszts unter den Händen eines begeisterten Schülers und Apostels des Meisters hinreißend erklungen war.

Am 11. März legte Liszt einen letzten Gang in die ihm liebgewordene Franziskanerkirche zurück. Dort betete er lange und innig. (Die spezifische Ausschmückung dieser Kirche war ihm besonders anziehend und anheimelnd. Für alle kleinen Sinnbilder, Statuetten 2c. hatte er sympathische Blicke und besondere Deutungen.)

Mit solch inbrünstigem Gebete schied er als zehnjähriger Knabe aus der Raidinger Dorfkirche von seinem Vaterlande — mit heißem Gebete auf den Lippen verließ er dasselbe nun nach 65 Jahren bei seinem Abschiede für immer!*)

In derselben Nacht, welche er bis zum Morgen in besonders launiger Weise verplauderte, trat er die Reise nach Wien an, sprühend im Erzählen heiterer Erlebnisse.

In Wien spielte Liszt zum letztenmale in einer Sonntagsmatinée des Komponisten Adalbert von Goldschmidt — und zwar seine Phantasie über Schuberts „ungarische Melodieen" und die zweite Nocturne seiner „Liebes-Träume".**)

---

*) Der Anschlagzettel zu einem Konzerte, welches der Knabe Franz Liszt am 1. Mai 1823 in Budapest im „Saale zu den sieben Churfürsten" gab, wobei er sich in Variationen von Moscheles, in einem Konzerte von Ries und in einer freien Phantasie (wozu ihm die Zuhörer schriftliche Themata gaben) hören ließ, (— weitere Mitwirkende waren damals Herr Bagnigg und Demoiselle Teyber —) lautet:

„Hoher, gnädiger Adel! Löbliches k. k. Militär! — Verehrungswürdiges Publikum!

Ich bin ein Ungar und kenne kein größeres Glück, als die ersten Früchte meiner Erziehung und Bildung meinem teueren Vaterlande, als das erste Opfer der innigsten Anhänglichkeit und Dankbarkeit, vor meiner Abreise nach Frankreich und England ehrfurchtsvoll darzubringen; was diesen noch an Reife mangelt, dürfte ein anhaltender Fleiß zur größeren Vollkommenheit führen, und mich vielleicht einstens in die glücklichste Lage versetzen, auch ein Zweig der Zierden des teueren Vaterlandes geworden zu sein."

**) Sein erstes Auftreten in Wien geschah am 1. Dezember 1822 im landständischen Saale mit Hummels A-moll-Konzert und einer freien

Am 15. März setzte er die Reise nach Paris (über Lüttich) fort, wo er am 21. März eintraf und die Triumphe seiner jungen Virtuosenzeit*) in demselben Maße nun als Komponist wieder erleben sollte.

Ganz Paris sprach eine Woche lang nur von Liszt, die Journale brachten spaltenlange Aufsätze über ihn; wo er sich zeigte ward er der Gegenstand herzlichster und stürmischester Ovationen. Der Präsident der Republik stand an der Spitze derer, welche Liszt auf alle nur erdenkliche Weise zu ehren und auszuzeichnen sich bestrebten.

Als er zur Aufführung seiner „Graner Fest-Messe" zur Kirche fuhr, erwartete ihn vor derselben eine unabsehbare Volksmenge, die in Jubel ausbrach, als sie seines monumentalen Hauptes ansichtig wurde. Der Erfolg der Messe, deren Einstudierung sechs Kapellmeistern anvertraut wurde, war ein so enormer, daß dieselbe augenblicklich eine Wiederholung erfuhr und die beiden Aufführungen einen Ertrag von circa 42 000 Francs — einem wohlthätigen Zwecke zugeführt — erzielten! Man ließ den Komponisten Liszt, dessen andere aufgeführte Werke ebenfalls durchdringenden Erfolg sich errangen, nur unter der Bedingung ziehen, daß er versprach zur ersten Aufführung der „Elisabeth-Legende" am 8. Mai wieder in Paris zurück zu sein. — Da er endlich dies Versprechen erfüllte, mußte er sein Vorhaben aufgeben, nach seinem Londoner Besuche einer Einladung des russischen Thronfolgers nach St. Petersburg Folge zu leisten.

Am 3. April landete Liszt in London, das er vor sechsundvierzig Jahren das letzte Mal gesehen hatte, und wo er als Virtuos zweiundsechzig Jahre früher**) zum erstenmale aufgetreten war. Auch hier siegte nunmehr der „Kom-

---

Fantasie. (Mitwirkten Leon de St. Lubin — Variationen von Rode — und Karoline Unger — Arie aus „Demetrio e Polybio" von Rossini. —)

*) Sein erstes öffentliches Auftreten zu Paris fand am 8. März 1824 im italienischen Opernhause statt.

**) Am 21. Juni 1824.

ponist" Liszt unter unbeschreiblicher Begeisterung und „schneesturzartigem Beifalle" (— wie ein Blatt sich vernehmen ließ —). Der Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" am 5. April wohnte das englische Kronprinzenpaar bei und am nächsten Tage wurde das Werk wiederholt. Die Königin von England überhäufte allen voran den Meister mit auszeichnendster Liebenswürdigkeit.

Die „Liszts tomanie", wie Heine sagte, war aufs neue erblüht und sie galt nun dem Schöpfer so vieler erhabener Werke, nicht bloß dem genialen „Virtuosen" Liszt. Ein englischer Berichterstatter schrieb zu dieser Zeit über Liszt die drollige Bemerkung nieder: „Sein Genie bewundert man ebenso sehr, wie man seine Geldverachtung inmitten unseres goldgierigen Jahrhunderts anstaunt!"

Nach all' den geräuschvollen Huldigungen und Anstrengungen (— der Meister entzückte sowohl in Paris, als in London zu wiederholtenmalen durch sein eigenes Spiel*) —) brachte Liszt die Ostertage bei seinen Freunden in Lüttich zu, welche Stadt er schon auf der Reise nach Paris besucht hatte, und wo er mit demselben Enthusiasmus empfangen wurde, wie in der Seinestadt. Arbeiterunruhen und Lisztunruhen trafen in Lüttich damals zusammen.

Am 8. Mai verherrlichte Liszt die erste Pariser Aufführung der „Elisabeth-Legende" durch seine Gegenwart und blieb in Paris, bis Munkascy das große Bild Liszts, zu dem schon während der ersten Parisertage Sitzungen abgehalten wurden, vollendet hatte.

Noch verlieh Liszt einem Pariser Konzerte Anton Rubinsteins durch sein Erscheinen besonderen Glanz und traf am Abende des 17. Mai im stillen Weimar ein. Zum

*) Die „XIII. Rhapsodie", der „ungarische Sturm-Marsch", die „Liebes-Träume", die „I. Polonaise", „Valse mélancolique", „Chanson d'amour", „Chant polonais" (nach Chopin), „Soirées de Vienne" (nach Schubert) 2c. 2c. bildeten nebst Originalkompositionen Webers, Schuberts und Chopins das Programm seiner reich gespendeten Vorträge.

letztenmale begrüßte ihn hier am Bahnhofe der gesamte Vorstand des Liszt-Vereines, ein Adjutant des Großherzogs in dessen Namen, und der Schülerkreis, der seines über alles geliebten Meisters harrte.

Wie schlugen aller Herzen mächtiger, wie hielt jeder unwillkürlich im Atmen inne, als der Zug heranbrauste, der den Vielgeliebten dem traulichen Weimar wiederbringen sollte!

Da war der Meister wieder mit dem Götterantlitz — der milde Blick seines glanzvollen Auges traf uns wieder — seine lieben Worte, sein Händedruck ließen uns wieder den ganzen unsäglichen Zauber „Liszt" fühlen!

Als der Meister seine Erlebnisse in der ihm eigenen von feiner Ironie durchwebten, doch nie verletzenden Plauderart erzählte und der tiefgehenden und ihn erfreuenden Erfolge seiner Kompositionen aller Orten gedachte, da endete er seine Rede gut gelaunt mit den Worten: „Ja, die Leute, welche meine Kompositionen so gerne als nur ehrgeizige Erzeugnisse des ‚Wanderer'- und ‚Erlkönig'-Spielers ansahen — hätten sich das nicht gedacht — ich auch nicht!: enfin! die Tonart hat etwas gewechselt."

Und fürwahr, Liszt „hat bei Verbreitung seiner Werke denkend, schweigend und ohne Zorn der gedankenlosen Menge zugesehen, die zwischen Falschem und Wahrem, zwischen dem Götzen und der Gottheit, zwischen der Kunst und dem Kunststücke hin- und herschwankt. Dem Landmanne gleich, der seinen Samen in die Erde streut und sich dann in seine Hütte zurückzieht, den Stürmen ihre Zeit lassend — hat er sein Korn in die Furche gesenkt und harrte vertrauensvoll auf ein Lächeln des Himmels, es zu fördern und zu zeitigen!"*)

Dienstag, den 18. Mai 1886 nachmittags erhielt Liszt

*) Worte Liszts über Berlioz. „Wie es mir geht?" — antwortet er einst Wagner — „Wo die Not am größten, ist Gott am nächsten!"

aufs innigste erfreut den Besuch seiner Tochter, Frau Cosima Wagner, welche mit der Bitte gekommen war, der Vater möge die „Parsifal- und Tristanvorstellungen" zur Decennalfeier der Bühnenfestspiele in Bayreuth, durch seine Anwesenheit verherrlichen.

Am 19. Mai mittags verließ Frau Wagner wieder Weimar und Liszt wurde am selben Nachmittage durch den Besuch des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach ausgezeichnet, welcher ihn in gewohnter herzlicher Weise auf dem Boden Weimars als jenen Künstler begrüßte, — der dem Weimar der Enkel Karl Augusts neuerstrahlenden Ruhmesglanz verlieh, so daß noch im Jahre 1886 der Spruch volles Leben bewahrte:

„O Weimar! Dir fiel ein besond'res Los —
wie Bethlehem in Juda, klein und groß!"

Schon am 21. Mai nachmittags vier Uhr hielt Liszt seine erste offizielle Stunde in der Hofgärtnerei und darnach nahmen die gemütlichen täglichen Whistpartien wieder ihren Anfang.

Alle Tage nun war beim Meister nachmittags Musik. Neue Werke von Autoren der verschiedensten Richtungen wurden von seinen engeren Schülern und Freunden aus den Partituren durchgespielt und durchgesungen. — Und wie genau, mit welch' allzeit regem Interesse verfolgte Liszt jede Einzelheit, welcher köstlichen Lehren machte er dabei seine Jünger teilhaftig!

Er liebte es, wie er einst sich ausdrückte, „wenn eine Komposition flüssig war — ohne wässerig zu sein" und war kein Freund der „Komtessenkünstler" und „Jausenspieler"!! Wie lieb plauderte er dann wieder beim Kartenspiele, unermüdlich im launigen Erzählen der ergötzlichsten Anekdoten.

Doch „die Wurzeln großer Bäume erschöpfen den Boden" (schrieb er in seinen jungen Tagen). Sein körperliches Befinden war kein gutes. Naturgemäß waren seine Augen bedeutend geschwächt. Ein langjähriges Leiden in den Füße

zeigte ab und zu Fortschritte, dann wieder Besserung. Trotz alledem hatte der humorvolle Siebenziger immer noch „Fidutz auf seine ziemlich unverwüstliche Natur", wie er sagte — und besuchte, so oft es sein Befinden irgend zuließ — nach altgewohntem Brauche — um sieben Uhr des Morgens das schlichte katholische Bethaus, die Messe meist andachtsvoll auf den Knieen lateinisch laut mitbetend.*)

Es war an einem jener letzten Tage, welche Franz Liszt an der Stätte verlebte, die — von großem Schicksale geweiht — zweimal zum Bollwerk neuer deutscher Kunst erkoren.

Die Frühsonne umwebte die Hofgärtnerei zu Weimar mit lichtem Glanze — in mildem Dufte hauchte die Natur ihr Morgenlied: der Meister schritt zur Kirche. Am Heimwege vom Kirchgange — im blühenden Garten — nahten ihm mit schüchternem, aber treuherzigem Gruße die jungen Gärtnerbursche, die er täglich zu beteilen liebte — ferner stand ein alter Mann, sorgsam junge Sprößlinge in die Erde senkend; er blieb von Müh' gebeugt auf seinem Platze und rief sein Morgenwillkomm über die Beete herüber.

„Schon so fleißig?" frug der gütige Meister. „Arbeiten, immer arbeiten — den ganzen Tag!" war die Antwort. „Ich wollt', ich könnt' es auch," murmelte der Meister, dem ein hartes Augenleiden verwehrte, die Gedanken des Heils, welche er fort und fort — bis ans Ende — empfing, der Welt zu übermitteln.

Fleiß ist immer ein unermüdlicher Genosse echten Genies (wenn auch nicht umgekehrt). So auch bei Liszt, dem noch seine seltene Opferwilligkeit so viel an Zeit raubte! Wenn man nur die Arbeit des „Niederschreibens" in Betracht

*) In den fünfziger Jahren ruft er Wagner, dem verzweifelten Freunde die Worte zu: „Laß' zu dem Glauben Dich bekehren! es giebt ein Glück! . . . und dies ist das Einzige, das Wahre, das Ewige! Magst Du dieses Gefühl noch so bitter verhöhnen: ich kann nicht ablassen, darin das einzige Heil zu ersehen und zu ersehnen. — Durch Christus, durch das in Gott resignierte Leiden wird uns Rettung und Erlösung!" —

zieht, — wird man sich, ganz abgesehen von der phänomenalen schöpferischen Geistesarbeit — staunend fragen, wann hat Liszt dies alles schaffen können, da er doch so viel Zeit mit Unterrichten, Durchsehen der eingesandten Werke anderer, sonstigen Studien und gesellschaftlichen Beziehungen verbringen mußte.

Am 30. Mai spielte Liszt einem ganz kleinen, erwählten Kreise zum letztenmale in Weimar vor. Mit drei Poesien rührte er die Zuhörer so tief, daß dies wohl für jeden, der seinen Klängen lauschen durfte, ein unvergeßbares Erlebnis geworden ist. Die drei Stücke waren: Eine „Etude von Keßler", welche dem Meister als eine Erinnerung aus seiner Jugendzeit plötzlich in den Sinn kam und die er noch in ihrem ganzen Verlaufe aus dem Gedächtnisse zu spielen vermochte(!), eine freie Phantasie über polnische Themen (wie sie in ähnlicher Gestalt die zweite Nummer seiner gedruckten poesievollen „Glanes de Woronince" bildet), und einer seiner schon öfters genannten „Liebes-Träume".*)

Betreffs einer Konsultation besuchte Liszt am 1. Juni die Doktoren Volkmann und Gräfe in Halle, welche eine im August zu absolvierende Kur in Kissingen und später eine Augenoperation in Halle verordnen mußten. Am nächstfolgenden Tage brachten Zöglinge der trefflichen Weimarer Orchesterschule (— etwa vierzig junge Männer —) unter Leitung ihres Direktors Müller-Hartung vor den Fenstern der Hofgärtnerei dem Meister ein Ständchen, wobei seine dritte (noch ungedruckte) Fest-Polonaise und sein ernst-feierlicher Goethe-Fest-Marsch zum Erklingen gebracht wurden und Müller-Hartung eine warmgefühlte Ansprache hielt.

Als der leidende Meister sich von uns in den Park hinunter führen ließ und der in Ehrfurcht zu ihm empor-

*) Als der Meister vom Flügel sich erhob und uns zu Thränen gerührt sah, frug er uns fröhlich: „Gewinnen die Herren?" eine Redensart, die er in lustiger Weise oft beim Kartenspiele — von dem wir eben aufgestanden waren — anzuwenden liebte.

blickenden Jugend in seiner freundlich-verbindlichen Art herzlich dankte, war das ein kontrastreicher, rührender Augenblick allgemeinster und tiefgehendster Ergriffenheit.

Wie eine bange, fürchterliche Ahnung erwachte an diesem traurigen Morgen in den Herzen, welche Liszt liebten, plötzlich das bittere Gefühl nagender Verzweiflung, es könnte ein grausames Geschick ihnen nur zu bald die frohe Zuversicht und Lebensfreudigkeit rauben, welche der trostreiche Gedanke einflößte: Liszt lebt und wir dürfen mit ihm leben!

Desselben Nachmittags reiste der Meister zur letzten Tonkünstler-Versammlung, der er die Weihe geben sollte, nach dem freundlichen Sondershausen und wohnte dort wie oft schon früher in der „Tanne".

Hatte Frankreich und England gewetteifert Liszt in seinen Werken zu feiern, so war es nun Deutschland, welches — zunächst zum Verständnisse seines universellen Genies berufen — dem großen Tonmeister seine Huldigung an jener Stätte darbrachte, an welcher gleich nach ihrem Entstehen sämtliche „symphonische Dichtungen" zuerst aufgeführt worden waren, zuerst feste Wurzel gefaßt und populären Erfolg errungen hatten. Hier in Sondershausen sind die Werke Liszts heute schon mit derselben Wertschätzung gewürdigt, wie an schläfrigeren Orten nur die Symphonieen Beethovens.

Deutschland ist auch die wahre Heimat der „symphonischen Dichtungen" Liszts. „Es sind ja kraftvolle, nordische Gewächse, die starken Boden verlangen, und die in zu leichte Erde verpflanzt, nicht den ganzen Reichtum ihrer düsteren und mächtigen Vegetation entfalten. Deutschland ist das Land der Symphoniker; es ist das Land Franz Liszts. Überall sonst mögen seine Werke von der Mode einen Augenblick willkommen geheißen werden, hier nur erwartet sie tiefe und bleibende Sympathie."*)

*) Frei nach einem Schreiben Liszts an Berlioz über dessen symphonische Werke (— aus dem Jahre 1839 —) auf Liszts Schaffen selbst bezogen.

Die XXIII. Tonkünstler-Versammlung des allgemeinen deutschen Musik-Vereines hatte diesmal die Worte „zur Vorfeier des sechsundsiebenzigsten Geburtstages des Ehrenpräsidenten Dr. F. Liszt" auf ihre Fahne geschrieben und erfüllte diesen Wahlspruch mit zwei vollständigen Liszt-konzerten.

Das erste derselben am 3. Juni begann mit den „Idealen" und brachte außer der „Berg-Symphonie" die selten gehörten Dichtungen „Hunnen-Schlacht" und „Hamlet", neben Liedern und vier neuen Werken ungarischen Stiles (den noch ungedruckten Charakterskizzen „Szechenyi", „Teleky", „Eötvös" und „Deak")*), die hier ihre erste Aufführung erlebten. Das zweite Konzert aber galt einer Aufführung des „Christus" in der Stadtkirche. Liszt wohnte wieder — aufopferungsfähig wie keiner(!) — den Proben und Aufführungen, sowie allen sonstigen Veranstaltungen des Festes bei, überall Gegenstand herzlichst gemeinter Ovationen. Dabei war er täglich um fünf Uhr des morgens — oft noch eher — aus dem Bette, alles was wir ihm vorlasen mit munterem Interesse verfolgend.

An einem solchen Morgen schlugen wir ihm bei Besorgung seiner Korrespondenz zur Unterzeichnung eines Briefes die Worte vor: „aufrichtig ergeben". Liszt erwiderte: „ich gebrauche das Wort ‚aufrichtig' nie gerne, da es natürlich ist, daß ich alles, was ich schreibe und sage wirklich aufrichtig meine."

Am 7. Juni fuhr der Meister im bekränzten Salonwagen, in welchen ihm die zahlreich am Bahnhofe Versammelten Blumen streuten, — umgeben von seinen Schülern und die Fahrzeit mit ihnen in fröhlichem Whist verbringend — nach Weimar zurück. Aus Koffern wurden

*) Sie bilden mit den Tongemälden: „Vörösmarty", „Mosonyi" und „Petöfi" ein großes Sammelwerk: „Historische ungarische Porträts", mit welchem Liszt den hohen Geistern seines Vaterlandes im edelsten Sinne das herrlichste Denkmal für alle Zeit gesetzt hat.

Spieltische geschaffen und der gemütlichen Fröhlichkeit zwischen dem heißgeliebten Meister und seinen Schülern war kein Ende, bis das Ziel erreicht.

Als in den folgenden Tagen die Tragödie am bayrischen Hofe ihr grausiges Ende fand — ward Liszt tief ergriffen. — Der Künstler am Throne hatte sich auch vor dem Genius eines Liszt in Verehrung gebeugt, und den Meister unter anderem — durch zwei in jeder Beziehung herrliche Handschreiben und die Verleihung des Michaelordens ausgezeichnet.*) Wiederholt auch ließ sich Ludwig II. Werke Liszts in Privataufführungen vorspielen — die „Legende der heiligen Elisabeth" war ihm gewidmet worden, — die erste Aufführung des „Christus" durch Kräfte des Münchener Hoftheaters fand in einer Darbietung für den König allein auf direkten allerhöchsten Befehl statt.**)

Ein Separatzug mit der großherzoglichen Familie, und in ihrer Mitte Liszt, brachte am 23. Juni nochmals den Meister nach dem auch von Karl August und Goethe so bevorzugten, lieblich an der „Saale hellem Strande" gelegenen Dornburg, einem der reizvollsten Idylle des Thüringer-Waldes.

Im ersten der drei hoch am Berge thronenden, kleinen Schlösser wohnte der Erbprinz von Sachsen-Weimar; im

---

*) Als man einst an einem bekannten, kleineren Hofe sich mit dem Gedanken trug, Rich. Wagner durch Verleihung eines der niedereren Orden „auszuzeichnen", erklärte Liszt geradezu, daß man sich diese Mühe sparen möge, wenn man Wagner nicht mit dem denkbar-höchsten Orden beehren wolle, da nur dieser der Würde seines Genius entsprechen könne!

**) In einem im Wagner-Museum zu Wien befindlichen, hochinteressanten Briefe Liszts heißt es:

„Sicheren Trost und unvergängliche Freude finde ich an den Werken der Meister der Gegenwart und Vergangenheit, zumeist aber in Wagners Wort-Tonschöpfungen. Sehr richtig schreibt König Ludwig von Bayern an den ‚Wort-Ton-Dichter Meister Wagner'." (Man vergleiche hierzu den ersten Band des bibliographischen Kolossalwerkes: Katalog einer Rich. Wagner-Bibliothek" von Nik. Oesterlein. S. 146. No. 1524.)

zweiten das großherzogliche Paar, im dritten gegenüber der Stube des hochverdienten, mit ihm innig-befreundeten — ihm auch im Tode so schnell gefolgten — Hofintendanten Baron von Loën, Liszt. Alljährlich feierte hier der Großherzog sein Geburtsfest und Liszt pflegte durch einige Tage sein Gast zu sein. Zum letztenmale erklang im waldgrünen Thüringerland „Weimars Volkslied" bei Lebzeiten seines Schöpfers! Hier in Dornburg ließ sich Liszt mit großem Interesse die vom Herzog von Mecklenburg selbst verfaßte und frischgeschriebene Erzählung seiner „Reise in Indien" vorlesen, welche ihm die Aufmerksamkeit*) der Prinzessin Elisabeth zugänglich gemacht hatte und bemerkte uns dabei: „o, das wäre für Berlioz etwas gewesen, der las so gerne Reisebeschreibungen!"

Auch K. Ramanns „Psalmen-Buch" (siehe S. 53) würdigte er in sehr eingehender Weise während der poetisch-stillen Stunden seines letzten Dornburger Aufenthaltes.

Eines Abends, als wir ihm die „Allgemeine Zeitung" vorlasen, sagte er mit köstlicher Betonung: „Sie sehen, meine Vorliebe für dieses (— mir übrigens nicht besonders freundlich gesinnte —) Blatt ist wohl das Einzige, was ich mit Beethoven gemein habe."**)

---

*) Durch alle Huldigungen gegangen, welche Menschen bieten können, bewahrte sich doch Liszt die naivste Empfänglichkeit auch für die kleinsten ihm erwiesenen Aufmerksamkeiten. Jede geringe Vorsorge konnte ihm wahrhafte Freude bereiten, sobald sie dem Spruche folgte: „faire sans dire". Seine Anmut im Nehmen glich jener im Geben, das er jederzeit unter demselben Spruche pflog, hierdurch den Beschenkten erhebend!

**) Nachdem wir einer langen Abhandlung über „Nirwana" gefolgt waren, knüpfte sich hieran ein Gespräch, welches uns weit führte und welches der Meister mit den Worten schloß: „Ich glaube, was mein Herr Pfarrer glaubt!"

Betrachtungen in näherer Ausführung der Gedanken:

„Die Kunst ist das wahrhaft Göttliche, wir sind Missionäre"

„Alles ist vergänglich — nur Gottes Wort offenbart sich in den Schöpfungen des Genius"

bildeten den Gegenstand der köstlichen Belehrungen, welche uns damals der Meister gönnte.

Auf den 25. Juni fällt sein letzter Besuch Jenas, wo er — um ein Oratorium Mendelssohns — den „Paulus" — zu hören — auf der Rückfahrt von Dornburg nochmals ein Konzert der Sing-Akademie durch seinen Besuch auszeichnete. Der Abend desselben Tages fand ihn wieder in Weimar zurück, wo er nun nur mehr fünf Tage weilen sollte.

Am 26. Juni wurde die letzte offizielle „Stunde", welche Liszt gab, in der Hofgärtnerei zu Weimar abgehalten. Das Programm dieses letzten allgemeinen Unterrichts Franz Liszts erstreckte sich hierbei auf folgende Werke für Klavier zu zwei Händen:

1) Mendelssohn: „Präludium und Fuge" op. 35.

2) J. S. Bach: „Präludium und Fuge" A-moll (in Liszts monumentaler Übertragung für Klavier).*)

3) Rob. Schumann: „Novelette" D-dur Heft III. Nr. 5. (Dieses „kleine Meisterstück" — wie Liszt sagte — lag eines Tages, als Liszt von Paris nach Deutschland gekommen war, zum Empfange auf seinem Schreibtische. Schumann hatte es eben komponiert und ihm mit der Widmung:

„Gruß an Franz Liszt in Deutschland!"

hingelegt, — eine Aufmerksamkeit, derer sich der Meister immer mit inniger Freude erinnerte.)

4) Chopin: „Impromptu" Fis-dur.

5) Liszt: „Ungarische Rhapsodie" Nr. 11 (A-moll).

6) Liszt: „Les Adieux". Rêverie über Themen aus Gounods „Romeo et Juliette".

Am 1. Juli früh morgens dreiviertelsechs Uhr verließ Liszt Weimar für immer! Auf der Fahrt zum Bahnhofe erzählte er uns, er fühle sich von einer Fahrt nach Belvedere her, wo er in Begleitung des Barons v. Loën am letzten

*) Liszt fühlte sich als „Landsmann" J. S. Bachs, über den er einmal brieflich sich vernehmen ließ: „Bach war auch ungarischer Abkunft, was seine Kontrapunkte nicht beeinträchtigte und verlebte manche Ihre in Thüringen . . ."

Abende dem Hofe von Weimar einen Abschiedsbesuch abgestattet hatte, erkältet.

Alle Weimarer Freunde Liszts und die ganze „Lisztkolonie" mit sämtlichen Schülern des Meisters waren am Bahnhofe versammelt, dem Vielgeliebten zum Abschiede die Hände zu küssen.

In bester Laune, auf der ganzen Fahrt von Weimar weg aber fröstelnd, — setzte Liszt die Reise nach Bayreuth weiter fort. In Hochstadt, — der Mittagsstation —, wo zweistündiger Aufenthalt war, beglückte der Meister eine sich schüchtern nahende Dame auf ihre Bitte mit dem Stumpfe der Cigarre, welche er eben nach dem Mittagessen fertig geraucht hatte, — eine unversehrte Cigarre aus seiner Tasche noch lächelnd beifügend. Rosen, welche man ihm in Jena von Freundeshand in den Wagen gereicht hatte, wollte der gütige Meister später ebenfalls noch der Dame geben lassen, doch dieselbe war schon entschwunden. Um einhalbvier Uhr nachmittags fuhr der Zug in die Halle von Bayreuth ein, wo Liszt von seinen Enkeln und sonstigen Verehrern herzlich empfangen wurde. Von dem einzigen Genossen seiner Fahrt sich verabschiedend sprach er damals die Worte: „So Gott will, leben wir noch ein schönes Stück Leben zusammen!" . . .

Hier in Bayreuth wohnte er der feierlichen Vermählung seiner Enkelin Daniela von Bülow mit Dr. Thode bei, dessen schönes und ideal-gedachtes Werk über „Franz von Assisi" Liszts fast ausschließliche letzte Lektüre bildete.*)

*) Eines Morgens, als wir in Meisters Heim die täglichen Einläufe und die notwendigst gewordenen Korrespondenzen besorgt hatten, bat er uns wieder aus diesem begeistert und begeistigt geschriebenen Werke zu lesen. Mit wahrer Wonne folgte er den Erzählungen vom „Santo poveretto di Dio"; wie ergreifend fand er den tiefen Sinn seiner Lehre, die Innigkeit, mit der er die goldne „Schwester Sonne", den „Bruder Mond" aus warmem Herzen besang. „Ihm," sprach Liszt, „war die Erde und das ganze All ein ideales Kloster; — was er sah betrachtete er als Mitgeschöpf und umfaßte es sorglich schützend m nimmermüder Liebe!"

Sonntag, 4. Juli, fuhr Liszt — bis auf schwachen Husten vollkommen wohl — nach Luxemburg, um auf dem Schlosse Colpach (bei Redange) seine in Paris liebgewonnenen Freunde Munkascys zu besuchen.

Dort kamen durch Nichtschonung neue Verkältungen zu den versteckten alten. Noch einmal gab er den Bitten der Freunde nach und gönnte ihnen in einem Konzerte zu Luxemburg ein allerletztes Mal seine Offenbarungen am Klavier.

Es war am Abende des 19. Juli 1886, daß Liszt in diesem ihm zu Ehren veranstalteten Konzerte mit den Tondichtungen: „Liebestraum" [No. I] (Liszt), „Chant polonais" [„Meine Freuden!" Nocturne] (Chopin-Liszt) und „Soirées de Vienne" [No. VI] (Schubert-Liszt) vom Klaviere für immer Abschied nehmen sollte.

Arg verkühlt und von quälenden Hustenanfällen geplagt — kehrte Liszt am Nachmittage des 21. Juli um drei Uhr nach Bayreuth zurück. Er bewohnte dieselbe Wohnung in der Siegfried-Straße nahe Wahnfrieds, wie vor zwei Jahren. Diesmal konnte er von seinem Schlaf- und Arbeitszimmer über ein paar Stufen hinab gleich in den Garten gelangen. Er hatte sich als Natur- und besonders Blumenfreund*) über diesen Umstand schon lange vorher innig gefreut — sollte jedoch infolge seines Unwohlseins nur zweimal von demselben Gebrauch machen können.

In Bayreuth angekommen legte sich Liszt augenblicklich zu Bette. Trotz unserer dringenden Abmahnungen verließ er es um acht Uhr abends wieder, um sich nach Wahnfried zu seinen Angehörigen zu begeben, wohin ihn seine geliebten Enkel Eva und Siegfried Wagner abholten. Des andern Morgens wollte er zur Kirche gehen, durch den Fortschritt seines Lungenkatarrhes kam es hiezu nicht mehr.

*) Liszt hatte übrigens an Blumen nur in so lange wirkliche Freude, als sie sich am Stamme befanden. Abgerissene Blumen boten ihm kein Vergnügen!

Am 23. Juli besuchte er noch ziemlich rüstig, doch sehr durch den Husten belästigt die erste „Parsifalaufführung". Nochmals fühlte die im Festspielhause versammelte begeisterte Gemeinde sich unter dem Zauberbanne seiner Persönlichkeit, als er an die Rampe der Fürstenloge trat — umgeben von seinen Enkeln.

Samstag nachmittag spielte der kranke Meister sein so gern geübtes „Whist" zum letztenmale! Sonntags empfing er die letzten allgemeinen Besuche. Als der Arzt ihn vor einer Lungenentzündung warnte, welche zu befürchten stand, falls er auch heute mit gewohnter Hintenansetzung aller Rücksichten für sein eigenes Wohl die Vorstellung im Festspielhause besuchen wolle, erwiderte er „ich habe versprochen der ersten Tristanaufführung beizuwohnen, ich will es und ich werde gehen!" Er ging und die denkwürdige erste Tristanaufführung zu Bayreuth am 25. Juli 1886 war die letzte That lebendiger Kunst und echtdeutschen Wollens, welche Liszt im Hause Richard Wagners erleben sollte.

Die letzten Töne, welche im Leben an sein Ohr schlugen, kündeten ihm:

„Wie flöh' ich wohl das Land, das alle Welt umspannt?" und
„In des Weltatems wehendem All ertrinken, versinken — unbewußt — höchste Lust!"

Montags ging Liszt neuerdings zu Bette. Er verließ es nicht wieder! Die drohende Lungenentzündung war ausgebrochen! Das Fieber, welches den Meister in den letzten Tagen fortwährend beherrschte, steigerte sich immer mehr. Wir sollten ihm die Dichtungen „Parsifal" und „Tristan" eingehend vorlesen. Es kam nicht mehr zur Ausführung dieses Vorsatzes. Das Letzte, was wir ihm vorlesen durften, war die geistvolle „Studie" über „Tristan" und „Parsifal" des edlen Hans von Wolzogen und einzelne Kapitel des eb[e] erschienenen, ihm neu unterbreiteten zweiten Bandes [d]
„Kataloges einer Rich. Wagner-Bibliothek" von Nikol[ai]

Oesterlein, dessen Details er noch mit eingehendstem Interesse verfolgte.*)

Von Mittwoch an stellten sich Fieberphantasien ein. Donnerstag steigerten sie sich — so oft wir zum Bette traten, wollte der Meister auf, um seine gewohnte Whistpartie zu beginnen. Doch zeigten seine Phantasieen meist freundliche Bilder. Er plauderte dabei fortwährend in der gütigen, freundlichen Weise, wie im gesunden Leben.

Freitag abends war die Wohnung Liszts in der Siegfriedstraße von all' den Kunstgenossen Bayreuths dicht umringt, welche von banger Sorge erfüllt gekommen waren, auch in der Krankheit ihrem innig geliebten und bewunderten Oberhaupte nahe zu sein, das sie alle mit bis zum Tode immer gleichem Wohlwollen beglückt, dessen nimmermüde Güte jeder einzelne so oft dankbar kennen gelernt hatte!

Sonnabend phantasierte Liszt vom Morgen an fortwährend und ohne jede längere Rückkehr des Bewußtseins.

---

*) Beim Erscheinen des ersten Bandes dieses Kataloges schrieb der Meister unter anderem an den Verfasser, dessen rastlos treues Streben es zu ermuntern galt:

„Das Lob Ihres ‚Kataloges . . .' habe ich bereits vernommen. Damit einzustimmen wird mir ein Vergnügen sein: In Erwartung der freundlichen Zusendung Ihres Werkes dankt Ihnen für die Begleitungszeilen ergebenst F. Liszt. 16. Juli 1882 Bayreuth."

Am Palmsonntage, 3. April 1887 wurde unter der Weihe eines Vortrages H. v. Wolzogens das erste „Rich. Wagner-Museum" in Wien der Teilnahme der gesamten Kulturwelt eröffnet und damit die emsige Arbeit von neun Sammeljahren gekrönt — ein unvergleichliches Beispiel, wie echte Treue im Wollen auch nur eines Einzelnen zu siegen vermag!

Die ganze Sammlung ist einzig die Frucht der einsamen Opferfreude ihres Schöpfers. Sie enthält zugleich das wertvollste Material für die Lisztforschung, bildlich — unter anderem alle Photographien Liszts — und litterarisch in sorgfältigster Anordnung und bildet auch durch die hier gewissenhaft bewahrten „Zeitungsstimmen beim Tode des Meisters" eine unschätzbare Fundgrube an biographischem und historischem Materiale. Auch dies „Liszt-Museum" — die „wissenschaftliche" Ergänzung des Weimarschen Reliquientempels — sei daher der Achtung der Freunde Liszts angelegentlichst empfohlen. Der zweite Band des „Kataloges" bringt schon eine eigene Liszt-Abteilung, der im Beginnen begriffene dritte Band desselben wird sie ergänzen.

Ein trüber Tag neigte sich seinem Ende zu. Für die Nacht stellten die Ärzte die Krisis der Krankheit in Aussicht.

Um neun Uhr des Abends begann plötzlich die Herzthätigkeit des Kranken auffallend nachzulassen. Um halb zwölf Uhr nachts Sonnabend, am 31. Juli 1886 hörte der Meister zu atmen auf.*)

„Wir freu'n uns, hoffen und leiden —
und müssen endlich scheiden! — — —"

singt eines seiner wehmütigsten Lieder. Die klagende Melodie

„und müssen endlich scheiden" —

ist uns in jener Stunde zum wehevollsten Erlebnisse geworden!

„Nicht mehr an Zeit und Ort seiner einstigen Existenz gebunden, lebt das Verklärte fortan auf immerdar ein übernatürliches, unzerstörbares Leben, das Geschlechter und Zeitalter überdauert und, kraft der ihm eigenen Gabe der Allgegenwart, überall erscheint und in alle Herzen dringt!"**)

---

*) Dreißig Jahre früher rief Wagner seinem Freunde die Schlußworte eines Briefes zu: „Bedenke am 31. Juli!! . . . . . Adieu, mein Franziskus, Du Einziger, der Du die Liebe kanntest und bewährtest, wie wohl keiner sie noch übte — der mir wie ein Riesenherz entgegenragte, ... Unermüdlicher, leb' wohl! . . . . Du liebes entschwundenes Glück! Wenn Du wüßtest, welche Gottesspuren Du hinterlassen!" —

**) Franz Liszt im Buche über Chopin.

3. „Postludium“.*)

„Wahrheit in Liebe wirkend — lasset uns in allem wachsen an dem, der das Haupt ist!“
(Paulus an die Epheser.)
[Liszt im Vorworte seines „Christus“.]

„Der uns das Wort, das herrliche gelehret, giebt uns den Mut, es freudig kund zu thun!“
(Wagner im „Liebesmahl der Apostel“.)

Liszt hatte zuerst den Gedanken von Bayreuth erfaßt und war vor allen anderen mit seiner ganzen Thatkraft für die Realisierung desselben eingetreten.**) Am Vorabende der ersten Aufführung des Weihefestspieles „Parsifal“ im Jahre 1882 huldigte Richard Wagner seinem „wunderbaren“ Freunde in einem Trinkspruche auf den größten Schirmherrn seiner Kunst, in welchem er vor allen „Bayreuthern“, vor allen Genossen seines Ringens die Worte sprach:

„Als ich — um auf ‚Deutsch‘ zu reden — ein ganz aufgegebener ‚Musjöh‘ war, ist Liszt gekommen und hat von innen heraus ein tiefes Verständnis für mich und mein Schaffen gewonnen. Er hat dieses Schaffen gefördert, hat mich gestützt, hat mich erhoben, wie kein anderer, er ist das Band gewesen zwischen der Welt, die in mir lebte und jener mir fremden Welt draußen!“

Thatsächlich wollte Liszt den „Tempel des Kunstwerks der Zukunft“ auf der Schießhauswiese zu Weimar erbauen. Dann hätte auch Weimar geerntet, was auf seinem Boden

---

*) Das in unserem Besitze befindliche Originalmanuskript des letzten Stückes der sämtlichen „Années de pélérinage“: „Sursum corda!“ trägt die Aufschrift „Postludium“ und bildet in der That das möglichst-denkbare „Nachspiel“ zu Liszts gesamtem Schaffen. (Man vergleiche S. 37.)

**) Wagner hatte ihm einst unter sein Bild die Worte gesetzt: „Du bist, wie das wird!“

seine großen Dichter gesäet und vorbereitet hatten, dann wäre die Idealisierung des Theaters auf der Pflanzstätte Schillers und Goethes selbst, vollbracht worden. Dieser „Traum", dessen Erfüllung im Zusammenwirken Liszts und Wagners(!) von unbeschreiblich-fruchtbaren Folgen für die Kunst und Kulturgeschichte gewesen wäre, sollte zerrinnen; auch hier sollte die „fremde Welt draußen" in behaglicher „Verspätung" ihren Sieg feiern!

Ein noch später näher zu besprechender Nachtrag zu Liszts Testamente enthält die Worte vom September 1860:

„Es giebt in unserer zeitgenössischen Kunst einen Namen, der jetzt schon ruhmreich ist und der es immer mehr und mehr werden wird — Rich. Wagner. Sein Genius ist mir eine Leuchte gewesen; ich bin ihr gefolgt — und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft beibehalten. Zu einem gewissen Zeitpunkt (— vor ungefähr zehn Jahren —) hatte ich für Weimar eine neue Kunstperiode geträumt, ähnlich wie die von Karl August, — wo Wagner und ich die Koryphäen gewesen wären, wie früher Goethe und Schiller, — aber ungünstige Verhältnisse haben diesen Traum zu nichte gemacht."

In einer seiner letzten Schriften „Das Publikum in Zeit und Raum" weist hinwiederum Rich. Wagner auf „das freche Mißwollen der deutschen Musikerwelt für Liszts Auftreten als schaffender Tonsetzer" hin, welches so manche „Träume" dieses Genius mit Lust zu stören unternahm; er kommt in Betracht der Dante-Symphonie, welche er eine ebenso geniale als meisterliche Schöpfung nennt, zu folgenden Erwägungen:

„Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der göttlichen Komödie beschäftigt gewesen, und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurteilung dieses Werkes erwogen hatte, trat jetzt jene Lisztsche Tondichtung mir wie de Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dant unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle sei

Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dies ist die Seele des Dantescheu Gedichtes in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch Michel Angelo seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlösung Dantes vollbracht werden .... wenngleich es der über Zeit und Raum weit hinausliegenden Natur des Liszt'schen Genius bedurfte, ein ewiges Werk zu gewinnen."*)

*) Wie herzlich die Liebe gewesen, welche dem seltensten Bunde: „Wagner-Liszt" auch die Weihe des Gemütes gab, bezeugt folgender schönster Brief Wagners an Liszt zur ersten Aufführung der ihm gewidmeten „Dante-Symphonie" (die Liszt einst „das eigenste Kind seiner Leiden" nennt):

„Mein lieber, lieber Franz! Diese Zeilen sollst Du erhalten, wenn Du zur ersten Aufführung unseres „Dante" schreitest! Soll ich mich nicht im Tiefsten meiner Existenz gekränkt fühlen, wenn ich an einem solchen Abend fern von Dir bleiben muß, und dem Drang meines Herzens nicht folgen darf, der mich — wäre ich frei — unter allen Umständen hunderte von Meilen weit zu Dir hintreiben würde, um mit Dir, mit Deiner Seele an einem solchen Hochzeitstage mich zu vereinigen! Nun sei ich denn im Geiste bei Dir; ehre meine Nähe dadurch, daß Du heute auf nichts achtest, was um Dich vorgeht, nicht auf die Menge, die uns ewig fremd bleiben muß, selbst da, wo sie uns auf Momente umfaßt — nicht auf den Kenner, nicht auf die Kunstgenossen — denn wir haben keinen! — sondern blicke mir ins Auge, wie Du es thätest, wenn Du mir vorspieltest: und — sei gewiß — es wird Dir mit innigem Verständnis, mit dem einzigen Lohne, der uns werden kann, selig ergriffen, hell und froh entgegenleuchten.

Nun nimm meine Hand und nimm meinen Kuß! Es ist ein Kuß, wie Du mir ihn gabst, als Du vor'm Jahr eines Abends mich nach Hause begleitetest — Du weißt, nachdem ich Euch bei Dir meine traurige Geschichte erzählt. Mag vieles seinen Eindruck auf mich verlieren: was Du mir an diesem Abend warst, die wundervolle Teilnahme, die in Deinen Mitteilungen auf jenem Nachhausewege lag, dieses Himmlische in Deiner Natur wird mir als herrlichste Erinnerung in jedes Dasein hin folgen. — Nur eines kann ich dem zur Seite setzen: Das, was Du mir in Deinen Werken, und namentlich, was Du mir in Deinem „Dante" mitteilteſt!

Giebst Du das heute nun preis, so bedenke, daß das nicht anders meint sein kann, als wenn wir überhaupt unseren Körper, unser Licht und unser Dasein vor den Augen der Welt tragen und abnützen.

Im schon erwähnten Briefe über „Liszts symphonische Dichtungen" schreibt Rich. Wagner ferner:

„Das Urteil eines Freundes und noch dazu eines Freundes, der dem andern Das verdankt, was ich Liszt zu verdanken habe,*) muß der Parteilichkeit so verdächtig erscheinen, daß ihm beinahe kein Wert beizulegen sei. Doch mache ich mir hierüber wenig Bedenken; denn mir scheint, es sei dies eine der Maximen, mit denen die Welt der Mittelmäßigkeit, der ‚Mediokratie', von der energischen Klugheit des Neides bestimmt, sich wie mit unantastbaren Schutzwällen umgeben hat, von denen aus sie dem Bedeutenden zuruft: halt, bis ich, dein natürlicher Feind, dich anerkannt! Hingegen will ich mich an die Erfahrung halten, daß wer auf die Anerkennung seiner Feinde wartet, um über sich ins Klare gebracht zu werden, zwar viel Geduld, aber wenig Motiv zum Selbstvertrauen haben muß. Nehmen Sie daher, was ich Ihnen mitteile, als das Zeugnis eines Menschen an, den nichts als ein volles Herz zum Reden bringen kann, und der deshalb auch so zuversichtlich spricht, als ob

---

Nicht aber, um es von dorther geliebt und begriffen wieder zu empfangen. Sei heute mein, ganz mein — und sei gewiß, daß Du ganz dann sein wirst, was Du bist und sein kannst! — Nun Glück auf, durch Hölle und Fegefeuer! Dort in der heiligen Glut, in die ich mich nun gestürzt und in der die Welt mir vergangen — dort reichen wir uns die Hände! Glück auf! Dein Richard."

*) Bei Vollendung seines Lebenswerkes: „Der Ring des Nibelungen" schrieb Richard Wagner an Liszt folgende Worte (bekanntlich ist auch „Lohengrin" Liszt gewidmet):

„Es dämmern die Götter,
es schwefeln die Spötter —
doch muß es sich zeigen,
das Werk, es sei ganz;
Du nimm es zu eigen,
mein herrlicher Franz!"

In einem Briefe an Gobbi in Budapest, schreibt aber wieder Liszt: „Von dem Wunderwerke ‚Der Ring des Nibelungen' hörte ich kürzlich in Bayreuth mehr als zwanzig Proben; es überragt und beherrscht unsere ganze Kunstepoche, wie der Montblanc die übrigen Gebirge." (Siehe Emerich Kastners hochverdienstlichen ersten chronologischen Wagner-Katalog mit biographischen Notizen. S. 64. [André 1878].)

es entweder gar keine Maximen in der Welt gäbe, oder als ob alle für ihn wären. . . .

So beginne ich denn vom Alleräußerlichsten, von Dem, für was die Welt Liszt ansieht. Sie kennt ihn als Virtuosen im Zuge der glänzendsten und erfolgreichsten Laufbahn als solchen; und das ist ihr genug, um zu wissen, woran sie mit ihm sei. Nun wird sie aber durch Liszts Zurücktreten von dieser Laufbahn und durch sein bestimmtes Auftreten als Komponist gestört: was soll sie davon halten? Vor allem unbequem ist es, daß das nicht schon einmal dagewesen ist, und zwar bei einem ‚klassisch' gewordenen Musiker. Indessen ist es doch wohl schon vorgekommen, daß z. B. ein reich gewordener Virtuos sich schließlich auch dem Ehrgeize überläßt, als Komponist etwas gelten zu wollen; man hat das als erlaubte Schwäche verziehen und so ist man denn auch jetzt daran, seine Komponierlaune dem gefeierten Klavierhelden zu verzeihen. Hierbei ist man so gütig, seine großen Tonschöpfungen mit Stillschweigen zu übergehen und nur sehr erbitterte Wächter der ‚klassischen' Musik vergaßen sich, der üblen Laune die Zügel schießen zu lassen. . . . In der That aber ist es das Eigentümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns bestimmenden Erscheinung, daß sie für uns etwas Fremdartiges, Mißtrauenerweckendes an sich behält; und dies liegt wohl wieder im Geheimnis der Individualität. Darin, was wir sind, ist sich gewiß alles gleich, und die Gattung mag hier das einzig Wahre sein; darin aber, wie wir die Dinge anschauen, sind wir so ungleich, daß wir, streng genommen, uns immer fremd bleiben. Hierin aber beruht die Individualität, und wie objektiv sich diese nun auch entwickele, d. h. wie umfassend und einzig von dem Gegenstande erfüllt unsere Anschauung sich auch gestalten möge, immer wird an dieser etwas haften bleiben, was der besonderen Individualität einzig eigen bleibt. Durch dieses Eigene aber teilt sich allein die Anschauung mit; wer diese sich aneignen will, kann es nur

durch Aufnahme jenes; um zu sehen, was das andere Individuum sieht, müssen wir es mit seinen Augen sehen, und dies gelingt nur der Liebe. Wenn wir einen großen Künstler lieben, so sagen wir daher hiermit, daß wir dieselben individuellen Eigentümlichkeiten, die ihm jene schöpferische Anschauung ermöglichten, in die Aneignung der Anschauung selbst mit einschließen. Da ich nun an mir die beglückende und neubelehrende Wirkung dieser Liebe nirgends deutlicher wiederempfunden habe, als in meiner Liebe zu Liszt, so möchte ich im Bewußtsein dessen, jenen Mißtrauischen zurufen: vertrauet nur, und ihr werdet erstaunen, was ihr durch euer Vertrauen gewinnt! Solltet ihr zögern, so prüft doch nur näher, wer der ist, dem ihr vertrauen sollt. Wißt ihr einen Musiker, der musikalischer sei, als Liszt? der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe, als er? der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung sich energischer entwickelt habe, als er? Könnt ihr mir keinen zweiten nennen, — o, so vertraut euch doch getrost diesem einzigen und seid sicher, daß ihr durch dieses Vertrauen da am meisten bereichert sein werdet, wo ihr, mißtrauisch, jetzt Beeinträchtigung fürchtet!"*)

Doch was sah die kluge, „große" Welt? oder zu mindest der „größere" Teil des „Publikums in Zeit und Raum?" Immer in erster Linie hier den „unvergleichlichen Virtuosen", — dort die „liebenswürdige Persönlichkeit!" Thatsächlich ist bis zum heutigen Tage keiner dem durch Jahrzehnte hindurch mit gleichem Gelingen eifrig und listig geübten Verschweigen und Entstellen so ergiebig ausgesetzt worden, als der Komponist Liszt, der Werk für Werk in Noten bannte

*) Vergleiche Wagners „gesammelte Schriften", neue billige Lieferungsausgabe bei C. W. Friedrich, Leipzig.

Einst schreibt Wagner: „Ein Adler flog über das Haus! Ein gutes Zeichen! Es lebe der Adler!! — er flog herrlich —, die Schwalben waren sehr befangen! Lebt wohl im Zeichen des Adlers!"

und ruhig — ohne für seine Schöpfungen zu kämpfen — liegen ließ, bis das „Publikum in Zeit und Raum" reif sei, dem Weckrufe der Zeit, welche sie lebendig werden lassen würde, zu folgen. (Schopenhauer sagt: „Was darf der hoffen, der für Selbstgedachtes seinen Ruhm aus den Händen derer empfangen soll, die nie selbst denken konnten und diesen Mangel durch das Traditionelle ersetzen wollen, dessen Bewahrer sie sind!?") Diese „Kampfesscheu" Franz Liszts — soweit sie seine eigenen Werke betraf — ist eine der stolzesten Eigenschaften seines Charakters. Er, der wie keiner sich wonnig in jede Künstlerindividualität versenkte, wenn sie des Versenkens wert war,*) wie konnte er einhauen, wenn die Losung war, echte Kunst, tiefstes Wollen bei seinen Mitgenossen zu verteidigen, deren Streben zum Siege zu verhelfen! Doch nie aber hat er über seine eigenen Werke geschrieben;**) selbstlosestes und strengstes Verhüllen seiner innersten Intentionen, seiner heiligsten Gefühle, war ihm Regel. Dies empfindsame Verhüllen ging so weit, daß er nicht einmal zu vielen seiner Werke, deren geheimstes Verstehen jede Aufklärung ihres Schöpfers geradezu nötig gehabt hätte, Vorworte selbst verfaßte, es aber liebte und zu Innerst erfreut begrüßte, wenn andere sich in seine Werke zu vertiefen strebten und in Erläuterungen das richtige Verständnis seiner Schöpfungen zu verbreiten suchten. Selbst im mündlichen Verkehre gab er nur in den seltensten Fällen nähere Auskünfte über sein intimstes Schaffen. Wie wenig es ihm um besondere Berücksichtigung seiner Werke immer zu thun war, konnten wir noch bei den Verhandlungen mit dem

*) „Ich verstehe mich gerne dazu, die Leute zu ‚verstehen'" — schreibt er einst.

**) „Du vornehmer Wohlthäter, Du lieber, fürstlicher Mensch, der Du Dich über mich vergißt! Es ist erhebend einen Freund zu haben, aber noch erhebender, ein Freund zu sein!" — ruft Wagner. Bernh. Vogel, der bekannte Leipziger Kritiker fortschrittlicher Verdienste, sagt sehr treffend: „Liszt war nicht allein der größte Virtuos in seiner Kunst, sondern auch in der Freundschaft."

Direktorium des „allgemeinen deutschen Musik-Vereines“ („dessen Begründung und Wirksamkeit Beistand geleistet zu haben, zu den wertvollsten Befriedigungen seines Künstlerlebens gehörte“* —), gelegentlich der früher beschriebenen Tonkünstler-Versammlung in Sondershausen als Zeuge ersehen. So hielt es der Meister immer und oft genug wurden Aufführungen seiner Werke von dem Direktorium gegen seinen Willen durchgesetzt. Am 9. April 1880 schrieb Liszt z. B. an Professor Dr. Karl Riedel in Leipzig:

„Wie schon gesagt und wiederholt wünsche ich aus- und nachdrücklichst, daß mein Name nur bei den drei Nummern des Christus-Oratoriums in dem Programm der Baden-Badener-Tonkünstler-Versammlung aufgenommen wird. Demnach bleiben entschiedenst gestrichen ‚Hunnen-Schlacht‘ und ‚Straßburger-Glocken‘.“

Wie sehr „der seltenste aller Freunde“ — wie Wagner ihn einst nannte — auch bei oft „gewagter“ Vorführung seiner Werke für die etwaige „Schädigung“ seiner Freunde besorgt war, mögen folgende briefliche Worte Liszts bezeugen:

. . . „Das große Publikum hört eigentlich bloß auf die ‚Kritik‘,**) deren vorlauteste Organe in den Zeitungen mir hostil sind. Zu was sollte ich unnütze Kämpfe eingehen und dabei meine Freunde kompromittieren? Ruhe und Ordnung sind die ersten Bürgerpflichten, die ich doppelt als Ehrenbürger und Künstler zu erfüllen habe. . . .“

. . . „Offen gestanden bin ich etwas scheu geworden, betreffs der Aufführung meiner Kompositionen, obschon ich deren vorausgemachten Mißerfolg bei der vorwaltenden

*) Diese Worte schrieb er 1873 bei seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum an das Direktorium dieses hochverdienstlichen Vereines.

**) „Professoren und Jünger der Conservatorien haben die noch nicht gebräuchliche Dissonanz der fortgesetzten, terzenweisen Aufbauung der ersten zwanzig Takte gründlichst zu mißbilligen: nichtsdestoweniger ‚skribiert‘ Fr. Liszt. Villa d'Este 18.—21. Oktob. 1879“ — heißt es auf dem Titelblatte des Manuskriptes einer in unserem Besitze befindlichen, noch unveröffentlichten Komposition des Meisters, für Männerchor, Trompeten, Posaunen und Klavier zu vier Händen.

Kritik ruhig ertrage, ist es mir Pflicht, meine Freunde damit nicht zu benachteiligen. . . .“*)

In dem monumentalen Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, auf welchen nicht oft genug verwiesen werden kann, finden sich folgende treffende Worte Wagners vom 12. Juli 1856:

„Ohne zu suchen, mußtest Du darauf verfallen, Deine persönliche Kunst durch Orchesterkompositionen zu ersetzen, welche imstande waren, Deine Individualität wiederzugeben, ohne daß es in Zukunft Deiner individuellen Person dabei bedurfte. So gelten mir Deine Orchesterwerke jetzt gleichsam als eine Monumentalisierung Deiner persönlichen Kunst und hierin sind sie so neu und unvergleichbar, daß die Kritik lange Zeit brauchen wird, um nur irgendwie zu wissen, wohin damit!“

Dieser Briefwechsel zwischen den beiden größten Geistern und Herzen, die der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ihr adelndes Merkmal gegeben, ist das unvergleichlichste Denkmal, welches der hohen Menschlichkeit Liszts und seinem seltenen Künstlerwallen errichtet werden konnte! Er schließt zugleich die bleibende Genugthuung einzig herrlich ein, welche Liszt — wenn auch erst nach seinem Tode — neben Wagner und als dessen notwendige Ergänzung werden mußte, nachdem im Leben der „Kirchenfürst“ — Liszt — dem „Bühnenmeister“ — Wagner — allzulange der „Welt“ gegenüber nachgestanden.

Daß diese späte Genugthuung eben wieder durch Wagner selbst erblühen durfte, ist eine der wohlthuendsten Fügungen der Gerechtigkeit des Schicksals. Wie wahr, wenn Wagner, der geistige Bruder Michel Angelos, seinem „Bruder“ Liszt schreibt:

„Deine Freundschaft ist das wichtigste und bedeutsamste Ereignis

*) „Meine Verhältnisse sind nicht rosenfarbig“ — teilt er sich einst Wagner mit — „und mancher andere wäre vielleicht dabei zu Grunde gegangen, was wieder anderen nicht unlieb gewesen wäre! . . . Berlin und Wien dürften noch etwas ‚zögern‘ und das übrige in allen Negationen einige Deutschland wird vermutlich besonnen abwarten wollen, bis das Kamel einherspaziert, um dann in Folianten aufzusuchen, wie dasselbe zu beschreiben, zu ‚würdigen‘. O faule Niederträchtigkeit, dein Name ist . . . Kunstzustände!“

meines Lebens. Anregung kann mir die ganze musikalische Welt nicht geben: Du einzig kannst es. Alles, was mir — namentlich als Musiker — durch Natur und mangelnde Ausbildung(?!) versagt geblieben ist, kann mir — durch Mitteilung — niemand ersetzen, als Du! Überall hast Du mich auf das Tiefste ergriffen, mir im Spiegel Deiner besonderen individuellen Anschauung neu zurückgeworfen, was ich ursprünglich wollte. Ich bezeichne Dich als Schöpfer meiner jetzigen Stellung. Wenn ich komponiere und instrumentiere denke ich immer nur an Dich, wie Dir dies und das gefallen wird. An meinen neuen Arbeiten hast Du mir bestimmt geholfen! Deine drei letzten Partituren sollen mich wieder zum Musiker weihen für den Beginn meines zweiten Aktes, (Siegfried) den dies Studium einleiten soll.

Ohne Erröten kaum kann ich lesen, was Du von mir der Welt erzählen willst! Wo hat je ein Künstler, ein Freund — für den anderen das gethan, was Du für mich thatest! Wahrlich, wenn ich an der ganzen Welt verzweifeln möchte, hält mich ein einziger Blick auf Dich wieder hoch empor, erfüllt mich mit Glauben und Hoffnung. Ich begreife nicht, was ich seit vier Jahren ohne Dich geworden wäre: und was hast Du aus mir gemacht! Es ist hinreißend schön, Dir in diesem Zeitraume von mir aus zuzusehen!! — Da hört der Begriff und das Wort „Dank" auf von Inhalt zu sein!

Du bist der echte Dichter, der mit vollkommener Unparteilichkeit jede Lebenserscheinung nach ihrem Wesen nimmt, wie sie ist.

Es ist mir, als ob in uns sich zwei Menschen begegneten, die von den beiden entgegengesetzteften Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunst zu bringen und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung sich brüderlich die Hand reichen. Ohne uns zu lieben, hätten wir uns nur furchtbar hassen können!"

Wagner rät in den vierziger Jahren Liszt inständig, Opern zu komponieren und sich die Dichtungen zu denselben selbst zu schaffen. Wir erfahren aus dem Briefwechsel auch das hochinteressante Faktum, daß Liszt 1849 eine italienische Oper „Sardanapal" (nach Byron) geschaffen hatte und Byrons „Himmel und Hölle" (von Rich. Wagner eingerichtet) als Oratorium komponieren wollte. Wagner selbst bittet ihn, seinen wundervoll-tiefen Entwurf „Wieland, der Schmied" (dessen Nichtausführung ewig zu beklagen bleibt) neu in Musik zu dichten; später als Liszt dankend ablehnt, denkt Wagner sogar, Berlioz die Komposition dieses Werkes anzubieten. Liszt hinwiederum ersucht Wagner (1850), gleich

der „Iphigenie in Aulis“ auch die anderen Meisterwerke Glucks zu bearbeiten, ein Beginnen, welches von ungeheurer Bedeutung hätte werden können.

Der Briefwechsel enthält ferner die herrlichsten Aussprüche Wagners über Liszts Tondichtungen. So nennt er die „Berg-Symphonie“: „die größte Wonne!“, den „Mazeppa“: „furchtbar schön“ (— „ich war ganz außer Atem, als ich ihn das erste Mal durchlas“ — schreibt er) und sagt über die H-moll Sonate für Klavier:

„Jetzt warst Du bei mir. Die Sonate ist über alle Begriffe schön; groß, liebenswürdig, tief und edel — erhaben, wie Du bist! Ich bin aufs Tiefste davon ergriffen und von dem, was ich Dir sage, so voll, als ein Mensch es sein kann. Nochmals: Du warst bei mir! Großen Dank für diesen endlich gefundenen Genuß!“

Auf S. 214 des zweiten Bandes des Briefwechsels läßt sich Liszt vernehmen:

„In Dresden habe ich Rietschel versprochen, eine einzige Ausnahme zu machen, indem ich bei dem Konzert für das Webermonument den Vortrag mehrerer Klavierkompositionen von Weber übernehme. Allerdings, wenn ich mehr bei Geld wäre, hätte ich es vorgezogen, der noch immer nicht ausreichenden Subskription für das Webermonument die nötige Summe in blanken Thalern zuzuwenden, anstatt ein paar längst abgeleierte Piecen den Leuten vorzuspielen! Weber mag es mir verzeihen, daß ich ein armer Teufel und nichts Besseres für ihn zu thun imstande bin!“

In fascinierender Schönheit leuchtet in vielen Briefen Liszts seine unermüdliche Vorsorge für seine Freunde auf. Immer sucht er zu helfen, zu fördern, zu unterstützen, auf materiellem und geistigem Felde. Daß er am liebsten seinen unvergleichlichen Freund Wagner mit unversieglicher, immer gütig nachsichtiger Hilfe umgiebt, ist nur natürlich, fühlt er sich doch als Wagners „Leib- und Seeleigener“. In einem Briefe unterzeichnet er sich: „Dein Deinster“ — andernorts nennt er sich sehr richtig seinen „bescheidenen

Hofrat". Gleich einem sorgsam behütenden Vater führt er Wagner durch alle Wirrnisse des Alltags.

Im Jahre 1854 fleht Wagner zu Liszt: „Gieb mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte!" ... Auch dies Glück sollte in Liszt geboren sein! Jene starke Frau, die Wagner alles wurde, was er je ersehnt, die hohe Verwalterin des Erbes von „Bayreuth", die Schützerin und Vollzieherin seines eigensten Wollens über die Gräber weg — wurde Cosima Wagner, die Tochter Liszts!!

Das zweite Werk, welches nach dem Tode Liszts als das neben dem epochalen „Briefwechsel" wichtigste für die Musikgeschichte der Jahre 1840—1847 erschienen ist, bildet jene schon erwähnte Fortsetzung des Werkes: „Fr. Liszt als Künstler und Mensch" aus der begeisterten Feder L. Ramanns, — die erste Abteilung des zweiten Bandes desselben, welche Liszts „Virtuosenperiode" zum erstenmale eingehend und authentisch behandelt. (Breitkopf und Härtel 1887). Eine Fülle wichtigster Belege zu jener Reisezeit Liszts, welche er selbst mit „Saus und Braus" bezeichnete — in dankenswertester und tüchtigster Beleuchtung machen dies Buch zur fesselnden Lektüre für jedermann.

Jene deutsch-nationalen Musikrecken, welche sich in heiliger Scheu von dem „Ausländer" Liszt abkehren zu müssen meinen — es giebt auch solche Käuze! — mögen auf S. 191 desselben über ein Konzert nachlesen, welches der Meister zu Paris am 30. Juni 1842 für arme deutsche Sänger vom Rhein (Choristen eines gescheiterten Opernunternehmens in London) mit folgendem sehr „deutschem" Programme gab:

Don-Juan-Fantasie, Ave Maria, Erlkönig und Robert-Fantasie für Klavier und Liszts Chöre: „Reiterlied" (das Lützows wild-verwegene Jagd wiederspiegelt) und „Rheinweinlied" (mit dem kräftigen Motto: „Der Rhein soll deutsch verbleiben!").

Trotz vorausgehender Drohungen der empörten Pariser

Presse gegen den „Fremdling", der im Herzen Frankreichs solch' anti-französische Musik erklingen zu lassen wage, führte Liszts kühner Dirigentenstab damals vor dem voreingenommensten französischen Publikum, — das sich während der Aufführung ganz selbst zu vergessen schien — die deutschen Weisen zum Siege, zu jubelnder Begeisterung! Liszts unbeugsame Energie bewies hier wie jederzeit, daß die Kunst im Spenden ihrer Segnungen allen Nationalitätenhader zum Schweigen zu bringen habe.

Das Wichtigste, was uns als Einblick in Liszts innerstes Wesen und Schaffen aus seiner eigenen Hand mit Worten hinterlassen ist — da die sechs Bände seiner gesammelten Schriften nur über das Schaffen anderer Tondichter handeln — besitzen wir in einem Briefe, der sich als Nachtrag zu Liszts Testamente in den hinterlassenen Papieren Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin Caroline Wittgenstein vorgefunden hat und in welchem es unter anderem heißt:

Weimar, 14. September 1860.

„Ich schreibe dieses nieder am 14. September, am Tage wo die Kirche das Fest der Kreuzeserhöhung feiert. Die Benennung dieses Festes ist auch die des glühenden und geheimnisvollen Gefühls, welches mein ganzes Leben wie mit einem heiligen Wundenmaal durchbohrt hat.

Ja, ‚Jesus Christus am Kreuze' das sehnsuchtsvolle Verlangen nach dem Kreuze und die Erhöhung des Kreuzes: das war immer mein wahrer, innerer Beruf; ich habe ihn im tiefsten Herzen empfunden seit meinem siebenzehnten Jahr, wo ich mit Thränen und demütig bat, man sollte mir erlauben, in das Pariser Seminar einzutreten; damals hoffte ich, es würde mir vergönnt sein, das Leben der Heiligen zu leben und vielleicht selbst den Tod der Märtyrer zu sterben. — So ist es leider nicht gekommen — aber doch nie ist mir — ungeachtet der Vergehen und der Verirrungen, die ich begangen habe und wegen deren ich eine aufrichtige Reue und Zerknirschung empfinde, — das göttliche Licht des

Kreuzes ganz entzogen worden. Manchmal sogar hat der Glanz dieses göttlichen Lichtes meine ganze Seele überflutet. — Ich danke Gott dafür und werde sterben, die Seele an das Kreuz, unsere Erlösung, unsere höchste Seligkeit geheftet."*)

Und wahrlich so lebte Liszt immerdar, so starb er. Noch auf seiner letzten Fahrt von Weimar nach Bayreuth lasen wir ihm die ganzen „kirchlichen Tageszeiten" aus seinem Gebetbuche vor, welche er mit Inbrunst mitbetete, wie er dies auch jeden Morgen und Abend — bis Schlaf ihn umfing — zu thun pflegte. Und eines der letzen Worte, die er auf seinem Sterbebette zu uns sprach, war: „Morgen müssen Sie wieder so gut sein, mir aus dem Betbuche zu lesen!"

In dem Testamentsnachtrage heißt es weiter:

„Ich danke mit Verehrung und zärtlicher Liebe meiner Mutter für ihre beständigen Beweise von Güte und Liebe. In meiner Jugend nannte man mich einen guten Sohn; es war gewiß kein besonderes Verdienst meinerseits, denn wie wäre es möglich gewesen, kein guter Sohn, mit einer so treu aufopfernden Mutter zu sein. — Sollte ich vor ihr sterben, so wird ihr Segen mir ins Grab folgen.

Mein Vetter Eduard Liszt (Dr. und k. k. Landgerichtsrat in Wien)**) hat ein Recht darauf, daß ich ihm hier meine lebhafte und dankbare Zuneigung beteure und ihm danke für seine Treue und standhafte Freundschaft. Durch seine Verdienste, seine Fähigkeiten und seinen Charakter macht er dem Namen, den ich trage Ehre und ich bitte Gott um seinen Segen für ihn, seine Frau und seine Kinder."

*) Eine der letzten Kompositionen Liszts war die sehnsüchtige Komposition des Gedichtes: „Le Crucifix" v. V. Hugo für Gesang und Harmonium. „Gott, der ist mein Hirt! Er führt mich sicheren Wegs, sicheren Stegs!" singt er in seinem herrlichsten Psalme.

**) Später Generalprokurator, nachdem er auf Liszts Ansuchen auch in den Adelsstand erhoben worden war. Im trauten Familienkreise des Hauses der Witwe, Hofrätin von Liszt, fand der Meister auch nach Ob. v. Liszts Tode bis an sein Ende sein gern besuchtes Heim, so oft er durch Wien kam. Der Erbe seines Namens und seiner Gesinnung ist sein Neffe Franz von Liszt, der allbeliebte Professor an der Universität Marburg an der Lahn.

Hier folgen die schon früher mitgeteilten herrlichen Worte über Rich. Wagner. Sodann heißt es weiter:

„Meiner Tochter Cosima vermache ich die Zeichnung von Steinle, meinen Schutzpatron, den heiligen Franciskus von Paula darstellend; er schreitet auf den Wellen, seinen Mantel unter den Füßen ausgebreitet, in der einen Hand eine glühende Kohle haltend, die andere erhoben, entweder um den Sturm zu beschwören, oder um die bedrohten Schiffer zu segnen, den Blick gen Himmel, wo in einer Glorie das erlösende Wort: ‚Charitas' leuchtet, gerichtet. — Diese Zeichnung hat immer auf meinem Schreibtisch gestanden."

Hiernach gedenkt er der „Verbindung der Neudeutschen Schule", deren Mitgliedern er „herzlich ergeben bleibt" — allen voran des „sehr geliebten und tapferen" Hans von Bülow. Er scheidet von den Genossen seines Wollens mit dem Mahnworte:

„Mögen sie das Werk fortsetzen, was wir begonnen haben, — die Ehre der Kunst und der innere Wert der Künstler verpflichtet sie dazu. Unsere Sache kann nicht untergehen, sollte sie auch gegenwärtig nur wenige Verteidiger haben."*)

Der Nachtrag schließt mit den Worten:

„Und nun kniee ich noch einmal nieder um zu beten: Zu uns komme dein Reich; dein Wille geschehe wie im Himmel also auch auf Erden; vergieb uns unsere Schuld wie wir vergeben unsern Schuldigern und erlöse uns vom Übel. Amen.

Ich wünsche einfach begraben zu werden, ohne Pomp, und womöglich nachts. — Möge das ewige Licht meiner Seele leuchten."

In den frühesten Morgenstunden des Dienstag, 3. August 1886 legte die Stadt Bayreuth ihr Trauergewand an. Die pietätvoll-eifrige Ausschmückung mit Traueremblemen, wie

*) Folgende herrliche Aussprüche Liszts seien hier noch mitgeteilt: „Die menschliche Natur ist, ‚une intelligence, servie par des organes'." „Wanken und schwanken kann ich nicht!" „Schwierigkeiten sind notwendig, um sie zu besiegen. Bleiben wir der Ewigkeit getreu!"

sie an jenem Tage auch der „kleinste" Mann Bayreuths, das „Volk" im eigentlichsten und besten Sinne — als Ehrensache an seinen Wohnstätten pflog, gab dem instinktiven Gefühle der Ahnung Ausdruck, welch' unermeßlicher Verlust alle Völker getroffen, welcher Born unerschöpflichen — bis zum Ende nicht versiegten — Könnens, welcher Hort immer aufs neue beglückender Liebe und Güte aus der Welt der Menschen geschieden war.

Ein banges Schmerzgefühl unsäglicher Trauer kündete an jenem Morgen jedem die ehrfurcht-gebietende, nimmer wieder zu erlebende Bedeutung jener Stunde, in welcher der einzige Mann, der die ganze Kunstgeschichte und Geistesbewegung eines Jahrhunderts in sich verkörperte, der Erste und Letzte der Künstler in der dem Worte eingeborenen, höchsten und allumfassendsten Bedeutung — zur Ruhe getragen wurde.

Um zehn Uhr des Vormittags bewegte sich aus dem Kuppelsaale Wahnfrieds ein stiller Zug zum katholischen Friedhofe von Bayreuth. Zahllose letzte Liebesgaben aus der weiten Welt sandten ihre duftigen Grüße der herrlichsten Menschenblüte als Weihrauch in ihr stilles Grab in Bayreuther Erde, die sich nun auch über dem ersten und größten Schirmherrn von Wagners Kunst schließen sollte!

Als erste und edelste Blumenspende grüßte den Meister das sinnvolle Gedenken des Kronprinzen von Deutschland, des erlauchten Stammhalters jenes geliebten Geschlechtes, dessen Wahlspruch:

„Vom Fels zum Meere!"

des Meisters Kunst sieghaft verklärte, als er in Tönen „deutschen Sieg" sang.*)

*) Einst hatte er aus Gefälligkeit das Schiedsrichteramt bei einer Preisesbewerbung für „Märsche" (für Klavier zu zwei Händen) übernommen. Unter allen eingelaufenen Kompositionen gefiel ihm gar keine. Er selbst schuf „außer Bewerbung" für sein Privatbehagen nun das Werk: „Vom Fels zum Meere!" Deutscher Siegesmarsch (Sr. Majestät Wilhelm I. gewidmet), welches in seinem ersten Thema den Worten: „Vom Fels!" und „zum Meere!" folgt.

An der Spitze der gekrönten Genossen des Hohenzollern, welche dem scheidenden Geistesfürsten letzten Dankeszoll in Blumengrüßen sandten, standen die Königin von England und die großherzogliche Familie von Weimar.

Zu den Seiten des toten Meisters schritten seine Schüler. Sie wußten und empfanden, welch' treuer Helfer und Berater die Welt verlassen hatte! Möchten sie getreu des Meisters Mahnung (in bester und lebendigster Verwaltung seines Erbes) erfüllen: „Unsere Aufgabe steht obenan, — erfüllen wir sie gelassen und beharrlich!" Möchten sie, als wahre Jünger Liszts, sich stets vor Einseitigkeit und Engherzigkeit wahren und sich dabei seines Wortes erinnern: „Das Leidenschaftlichste, was ich vermag, steht meinen Freunden immer zu Diensten!"*)

Hans von Wolzogen hat dem Meister die folgenden tiefsinnigen Worte echter Wahrheit nachgerufen:

Er wollte helfen, nimmer richten.
So schuf er Freude, trug er Schmerz.
Aus einer Fülle von Gesichten
Blickt uns sein Menschenaug' ins Herz!

Er war das Leben, war die Liebe:
Wo er ein Leben keimend fand,
Hat er sich liebend hingewandt,
Daß es dem Tod entwunden bliebe.

Als über Tod und Leben fort
Des Glaubens Wunder aufgestiegen,
Als ringsum die Lebendigen schwiegen:
Er glaubt' und fand ihm That und Wort.

Willst du nun, Welt, den Helfer richten,
Da seine Sterblichkeit erblich? —
Wie sich die großen Geister lichten,
Nach großen Herzen — richte dich!

---

*) Über dem Grabe des *ersten* Schirmherrns von „Bayreuth" hat die Bayreuther Bürgerschaft — immer ein Beispiel tüchtiger und opfermütiger Gesinnung — in Kapellenform ein Mausoleum (nach Plänen Siegfried Wagners) errichtet, das im Herbste 1887 vollendet wurde.

Sr. königl. Hoheit Großherzog Karl Alexander von Weimar, der Enkel Karl Augusts, richtete aus Wilhelmsthal im Thüringerwald am Tage des Leichenbegängnisses Franz Liszts folgende Zeilen an seinen Intendanten Baron von Loën, den er nach Bayreuth gesandt hatte:

„Das traurige Ereignis, das Sie nach Bayreuth gerufen, die Allgemeinheit des Anteils, dessen Ausdruck an mich herantritt, haben in mir die Sorge erstehen lassen, ob der Augenblick nicht der günstigste wäre, der Erinnerung Liszts ein Denkmal zu errichten. Nicht ein lebloses aber, sondern ein lebendes. Den neuen deutschen Musikverein hatte der Meister gegründet, um seiner Kunst neue Bahnen zu öffnen; mich hatte er zum Protektor gemacht; in des Meisters Richtung weiter seine Kunst zu fördern, ist also meine Pflicht. Deshalb möchte ich eine Liszt-Stiftung zur Förderung der neuen deutschen Musikrichtung gegründet sehen, durch welche Schüler und Schülerinnen unterstützt würden (durch Prämien, Stipendien u. s. w.), welche würdig befunden würden, jenem Zwecke zu dienen. In Weimar würden sie durch die bedeutendsten musikalischen Kräfte Deutschlands alljährlich geprüft werden, in Weimar müßte der Sitz der Leitung der Stiftung für immer sein, in dem Saale der Orchesterschule die Prüfung, in der Wohnung Liszts die Sitzung der Oberleitung. Teilen Sie doch, lieber Freund, diesen Gedanken jetzt der in Bayreuth versammelten Künstlerschaft mit, fordern Sie sie auf, im Andenken an unseren Meister für das Unternehmen zu wirken durch Vorstellungen und Konzerte; schmieden wir das Eisen, so lange es warm ist. Dies alles in meinem Namen. Sie, nur Sie allein am besten, können dies alles ins Leben rufen, und zwar jetzt, in Bayreuth. Deshalb bat ich Sie telegraphisch, daselbst bis zum Empfange dieses Briefes zu verbleiben. Möge Gott seinen Segen geben. Im Sinne Liszts ist es gehandelt."

Am 28. April 1887 verschied der Generalintendant der

großherzoglich weimarischen Hofkapelle, welcher wegen seiner großen Verdienste um die Förderung der deutschen Kunst überhaupt und des allgemeinen deutschen Musik-Vereines insbesondere, noch im Jänner 1887 zum ersten Ehrenmitgliede dieses Vereines ernannt worden war.

Zu seinem Nachfolger wurde Hans von Bronsart, der Meisterschüler Liszts, dem seines Meisters herrliches zweites Klavierkonzert mit Orchester (A-dur) gewidmet ist, ernannt. Er wird der beste Interpret des schönen Gedankens der „Liszt-Stiftung" (deren Zwecke auch bereits andere wackere Schüler des Meisters durch Veranstaltung von Konzerten zu fördern suchten) werden.

Schon am 22. Oktober 1887 ist diese unter dem Protektorate Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen-Weimar gegründete „Liszt-Stiftung" ins Leben getreten, nachdem zu deren Gunsten Ihre Durchlaucht die Fürstin Marie Hohenlohe-Schillingsfürst, geborne Fürstin Sayn-Wittgenstein, in wahrhaft fürstlicher Weise eine Summe von 70 000 Mark an den allgemeinen deutschen Musikverein spendete.

Nach dem § 2 der Satzungen dieser „Franz Liszt-Stiftung" hat dieselbe zum Zwecke:

a) Die Förderung und im Falle der Hilfsbedürftigkeit Unterstützung bereits anerkannter verdienstvoller Komponisten und hervorragender Klaviervirtuosen durch Gewährung von Ehrengaben und beziehungsweise Pensionen.

b) Die Unterstützung junger Komponisten und Klaviervirtuosen von hervorragender und eigenartiger Begabung durch Verleihung von Stipendien, Gratisbesuch der Bayreuther Wagner-Aufführungen, zum Behufe ihrer weiteren Ausbildung.

c) Die Subvention von Fest- und Musikaufführungen Liszt'scher Tondichtungen.*)

*) Die weiteren Paragraphe dieser Satzungen siehe in den Nummern der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom Oktober und November 1887.

So werden vom „Helfer" Liszt auch nach seinem Tode wohlthätige Anregungen der Musikwelt zum Segen gereichen, — die herrliche That der Prinzessin Hohenlohe aber fordert den heißen Dank aller Mit- und Nachwelt!

Und noch eine andere Schöpfung hat echte Pietät in Weimar als dauerndes Wahrzeichen treuen Dankes dem Gedenken an Franz Liszt errichtet. Es war der weitere Wille Karl Alexanders von Weimar, daß die Räume der Hofgärtnerei, an der Belvedereallee, welche Liszt in den letzten Jahren seines Lebens*) — seit 1869 — den Sommer über als Gast des Großherzogs bewohnte, genau in dem Zustande belassen würden, wie bei Lebzeiten des Meisters. Das Wohn- und Arbeitszimmer (mit einer Lisztbibliothek), sowie das Schlafkabinet sind völlig unverändert. Das dritte Gemach — das frühere Speisezimmer — ist in ein Lisztmuseum verwandelt.**)

In seinem Testamente von 1860 hatte Liszt zur Universalerbin und Testamentsvollstreckerin die Fürstin Karoline Sayn-Wittgenstein eingesetzt, die intimste Kennerin aller seiner Pläne und Absichten, die zarteste Fürsorgerin all' seines Wollens und Bedürfens.***) Am 9. März 1887

*) Dieselben engen Räume hatte vor Liszt Preller bewohnt, welcher in ihnen seine „Odyssee" malte.

**) Selten reiche und geschmackvoll geordnete Lisztschätze birgt in Weimar noch eine zweite Stätte, das Heim der Töchter Adolf Stahrs, des Verfassers der gemütvollen Studie: „Weimar und Jena" (Liszt gewidmet). Dort fanden und finden Liszt und seine Schule herzlichste Pflege — seit drei Jahrzehnten.

***) Karoline Elisabeth von Iwanowska, geboren am 7. Februar 1819, entsproß polnischem Stamme. Am 26. April 1836 wurde sie mit dem Prinzen Nikolaus Sayn-Wittgenstein, Offizier der Garden in St. Petersburg vermählt. Ihre einzige Tochter, Prinzessin Marie — die schöne Prinzessin Leonore in Kaulbachs Goethegalerie — vermählte sich im Oktober 1859 mit dem Fürsten Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürst, Obersthofmeister des Kaisers von Österreich und Bruder des Kardinals Hohenlohe, des dermaligen Besitzers der Villa d'Este in Tivoli, bei Rom [dessen Gastfreundschaft Liszt mehrere Jahre genoß]. 1855 wurde die Ehe der Fürstin Wittgenstein durch den Kaiser von Rußland gelöst. 1864 starb Fürst Nikolaus. 1847 lernte Liszt die Fürstin auf einer seiner Virtuosenreisen in St. Petersburg kennen.

folgte die Freundin dem Freunde im Tode. Der hohen Gesinnung ihrer Tochter und Universalerbin der Prinzessin Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst dankt es weiters die

Eine Frau voll echtester und tiefster Weiblichkeit, gleich vornehm im Adel des Herzens wie des Geistes, von seltener philosophischer und ästhetischer Bildung, beseelt von edelster Willenskraft ward sie sein guter Genius fürs ganze Leben. Als Liszt sich in Weimar als großherzoglicher Kapellmeister „in außerordentlichen Diensten" (— wie seine offizielle Stellung, welche ihm in der Wahl der Dirigentenaufgaben freie Hand ließ, ohne ihn zu Bestimmtem zu verpflichten — benannt wurde —) niederließ, folgte ihm die Fürstin dahin und mietete von der Großherzogin die jenseits der Ilm — angrenzend an den herrlichen Park auf waldiger Höhe gelegene „Altenburg", deren einen Seitenflügel — in der Richtung gegen Goethes Gartenhaus — Franz Liszt als Gast der Fürstin bezog. Hier inspirierte ihn ihr Geist, ihr Empfinden, ihr Wissen in Kunst und auf allen Gebieten zu manchen seiner hier geschaffenen Thaten in Worten*) und Tönen! Hier erblühte das an Förderungen aller Kunstzweige und Geistesbestrebungen reiche Leben „Neu-Weimars".

Die persönliche Liebenswürdigkeit der Fürstin schuf überdies jene reiche Geselligkeit, jenes Zuströmen von Schülern, Gästen und Geistesкapacitäten, die Weimar damals erfüllten und woraus weithin Segen, Nutzen und Befruchtung in gegenseitiger Anregung erwuchs. Die anmutige Prinzessin Marie ward der „Genius der Freude" jenes Kreises auserlesener Geister, der auf der Altenburg unter dem Zauber so zwingender Persönlichkeiten sich barg. Von den Genossen jener festlichen Zeiten seien nur genannt:

Walter Bache, Bendel, Berlioz, Brahms, Bronsart, Bülow, Cornelius, Cossmann, Damrosch, Dräsecke, Emilie Genast, Jadassohn, Jaell, Joachim, Klindworth, Kömpel, Lassen, Laub, Mason, das Ehepaar Pflughaupt, Richard Pohl, Dionys Pruckner, Raff, Reményi, Julius Reubke, Ant. Rubinstein, Singer, Ingeborg Stark, Stör, Taufig, Viole, Walbrül, Winkler, Winterberger und Rich. Wagner.

Auerbach, Bodenstedt, Dingelstedt, Ernst Dohm, Freytag, Hoffmann von Fallersleben, Hebbel, Lewes, Alfred Meißner, Roquette und Saphir, Genelli, Wilhelm v. Kaulbach, Preller und Rietschel, Paulus Cassel, Rank und Pfarrer Steinacker, Dawison, Emil Devrient, Eduard Genast, Otto Lehfeld, das Ehepaar von Milde, Palleske und Pauline Viardot.

Mit weitgeöffnetem Herzen für jeden seiner Schüler wurde die

*) Angesichts seiner ersten schriftstellerischen Arbeiten ließ sich Lamartine vernehmen: „Ich halte es für ein Verbrechen, wenn sich Liszt nicht ausschließlich diesem Fache widmet." Wagner schreibt 1852 an Liszt: „Deinen Stil kann derjenige nicht begreifen, der die Musik nicht begreift: wie Du aber die Empfindungen genau und scharf mit Worten auszudrücken weißt, die eben nur die Musik in uns zu erregen vermag, dies erfüllt jeden mit Entzücken, der eben jene Empfindungen fühlte, für sie aber noch keine Worte fand!"

Welt, wenn sie auch Einblick gewinnt in die zahlreichen Schätze aller Art, in die mannigfachen Gegenstände der

---

Fürstin die oberste Beschützerin der neudeutschen Schule. („Grüß' aus Herzensgrunde die Altenburg und was sie uns Kostbares enthält. Es lebe die Altenburg!" ruft Wagner 1858 Liszt zu.) Durch fürsorgliche Hintanhaltung eines allzu störenden Fremdenandranges schuf sie, indem sich die Altenburg nur auf ihr Geheiß dem Einlaßbegehrenden erschloß, — Liszt die dem Schaffenden notwendige Ruhe.

Kurz, sie — „die immer wie helle, mildernde Sonne leuchtete" — bot ihm jenes Glück, von dem sie einst so geistvoll schrieb:

„Ist es nicht das Los der Sänger und zuweilen auch der Frauen, das zu geben, was sie nicht haben: das Glück?!" . . .

In einem ihrer poetischen Briefe an Wagner heißt es: „Heute kommt mir ein rotgeränderes Blatt unter die Hand — wie viele Symbole enthält doch diese Farbe! Sie ist der Liebe geweiht, sie ist der Purpur der Könige und das Bild des menschlichen Blutes. Sie steht uns also beiden. Ihnen, als das Emblem Ihres alles beherrschenden Genius, mir als das einer feurigen Anhänglichkeit, deren Flammen mein Glück und mein Ruhm sind. Einem wie dem anderen von uns ist sie das Zeichen der Wunden, mit welchen das Geschick unser beider Dasein überhäuft, ohne unsere Seelen erreichen zu können. Nichts liegt in meiner Macht, nichts, als das, was das Beste ist, lieben, segnen und bewundern!"

1860 verließ die Fürstin Weimar und zog nach dem heiligen Rom, — das sie nicht mehr verließ — ohne der Aufforderung der russischen Regierung, in ihr Vaterland zurückzukehren, Folge zu leisten. Verbannung aus Rußland und Einziehung ihrer Güter waren die Konsequenzen, die sie damals ruhig über sich ergehen ließ. In Rom gab auch sie sich nun religiöser Erbauung und den barmherzigkeitswerken christlicher Nächstenliebe hin, eine unermüdlich opferwillige Trösterin der Armut. Hier wohnte sie etwa drei Häuser von der letzten Wohnung ihres großen Freundes — dem Hotel Alibert — entfernt, in der Via babuino, obwohl von tiefen Leiden gepflügt, dem Studium theologischer Werke hingegeben, an allen Vorgängen der Welt aber dennoch regsten Anteil nehmend. In der heiligen Stadt schuf die Fürstin eine Reihe ebenso tiefgedachter als heiß empfundener theologischer Werke in französischer Sprache. Hiervon hat sie nur weniges veröffentlicht (wie: „Christianisme et Buddhisme", „Réligion et monde" u. a.). Vieles behielt sie zurück unter Gefühlen, wie sie die folgenden Worte ausdrücken:

„Ich will mein Leben ruhig ausleben, mit den Menschen in Frieden bleiben. Man kann aber nicht von allen Meinungen sein, wenn man seine eigenen hat; man kann nicht allen gefallen. Will man also seinen Frieden genießen und doch seine Meinung sagen, so muß man warten, bis man in den ewigen himmlischen Frieden, den keiner zu stören vermag, eingegangen ist."

Über ihre Photographie sagt sie einst:

„Der Ausdruck ist etwas trüb, wegen Sonne und materiellen Schwierigkeiten. Vielleicht war er es auch manchmal in Wirklichkeit; die

Erinnerung an Franz Liszt, welche die Prinzessin (insofern über sie nicht durch des Meisters Willen und ihren Edelsinn

Seele aber ist heiter, hell, freudvoll, namentlich wenn sie so vieles Schöne sieht, wie es sich in der Welt der Kunst, im Bereich des irdischen Himmels bewundern läßt. Es thut so wohl, gläubige Gemüter unter den Künstlern anzutreffen. Sie sind jetzt so erschreckend selten. Sie leben, als ob es keinen Himmel und keine Erde gäbe, keine Völker und keine Kultur — sondern nur Töne und Farben, Linien und Formen, Bewegung und Wort. Und doch wäre das alles nicht, gäbe es keinen Himmel, keine Völker und keine Kultur.“*)

In ihrer letzten Lebenszeit rief sie uns noch vom Krankenbette brieflich die letzte Lehre zu:

„Behalten Sie den echten Glauben, die ernste Frömmigkeit, diese wundervolle Liebe zur Kirche und ihrer Lithurgie, die ich so oft bei dem Meister bewunderte und — beneidete! Diese heiligen Eigenschaften werden ihm die Thüren der Ewigkeit rasch geöffnet haben!“

Energisch arbeitete sie an der Erfüllung ihrer Aufgabe, „Liszts letzten Willen in allem zu vollstrecken“ und seinen reichen künstlerischen Nachlaß zu ordnen.

Beim Tode des Meisters hatte sie ausgerufen: „In höheren, himmlischen Regionen ist er glücklicher, denn hienieden, wo er trotz aller Huldigungen doch so tief verkannt war!“ . . .

Am Thore Roms, in der Kirche Santa Maria del Popolo hielt ihr Kardinal Hohenlohe am 12. März die Leichenfeier, zu welcher die Töne von Liszts Requiem — ihrem Wunsche gemäß — erklangen. Im kleinen deutschen Friedhofe neben der Peterskirche ruht in vatikanischer Erde ihre sterbliche Hülle. Eine der ihr liebsten Kompositionen Liszts war das erste Stück der „Harmonies poëtiques et religieuses“: „Invocation“, welches die Widmung trägt: „A Jeanne Elisabeth e Carolyne!“ und nach den Worten Lamartines gedichtet ist:

Elevez-vous, voix de mon âme
Avec l'aurore, acec la nuit!
Elancez-vous, comme la flamme
Répandez-vous, comme le bruit!
Flottez sur l'aile des nuages,
Mélez-vous aux vents, aux orages,
Au tonnerre, au fracas des flots!

Elevez-vous dans le silence,
Au l'heure où dans l'ombre du soir
La lampe des nuits se balance
Quand le prêtre éteint l'encensoir!
Elevez-vous aux bords des ondes
Dans les solitudes profondes,
Où Dieu se revèle à la foi!

*) Beim Tode der Fürstin in der Münchener „allgemeinen Zeitung“ mitgeteilt von der allbekanntrührigen Musikschriftstellerin La Mara (Marie Lipsius).

besonders verfügt wurde)*) in wahrhaft fürstlicher Gesinnung aus dem Nachlasse ihrer Mutter dem Lisztmuseum in Weimar überlassen hat. Unter diesen Erinnerungszeichen befinden sich unter anderem:

der Flügel, an welchem Liszt auf der Altenburg komponierte, sein Schreibtisch aus jener Zeit, die Ehrengaben seiner Wanderjahre (goldene Lorbeerkränze, kostbarste Taktstöcke, Dosen, Pfeifen, Cigarrenspitzen, Waffen, Medaillen, Ordenssterne.**) Schmuck aller Art, Vasen, Kannen, Becher, Tassen 2c. aus wertvollstem Materiale aller Länder);

der in ein Buch gebundene Paß Franz Liszts aus dem Jahre 1846 für seine Orientreise (durch welchen genau die Orte festgestellt werden, welche der Meister zwischen 1846 und 1848 berührt hat. Unter dem 12. Juni 1848 ist der Paß von Dresden nach Weimar visiert);

das prächtige Diplom, welches ihm bei Verleihung des Ordens der eisernen Krone und der Erhebung in den Adelsstand durch die österreichische Kanzlei zugegangen;

der schön ausgestattete Ehrenbürger-Brief der Stadt Weimar;

zahlreiche andere Ehrendiplome und Urkunden aller Art, eine reiche Sammlung von Bildnissen, Büsten, Reliefs und Medaillen Liszts (vom 11. Lebensjahre an), eine Bibliothek seiner Kompositionen und eine wohlgeordnete, wertvolle Autographensammlung (teils von der Hand Liszts, teils von anderen hervorragenden Persönlichkeiten [Wagner, Berlioz, Abbé Lammenais, George Sand, Spontini, Meyerbeer, E. de Girardin, H. Heyne, G. Freytag, Dingelstedt, Gutzkow, Saphir, Grillparzer, Hoffmann von Fallersleben 2c.])

Jene Belege aber, welche neben dem Testamente Liszts berufen sind, die intimsten, echtesten Aufklärungen über sein geheimstes Sinnen und Empfinden zu geben und welche das Verständnis des Begriffes Liszt zu erhellen vor allem

---

*) Als Geschenk an die Stadt Wien gingen unter anderem: das Klavier Mozarts (tischähnlich, fünf Oktaven, schwarze Tasten, ohne Pedal), Beethovens Totenmaske und Mozarts Taktstab (welchen die Stadt Wien 1856 Liszt verehrt hatte, als er das Festkonzert zur Säkularfeier Mozarts daselbst dirigierte).

Beethovens von der Firma Broadwood erhaltenes Klavier und den Ehrensäbel, welcher im Jahre 1840 Liszt auf der Bühne des Pester Nationaltheaters überreicht wurde, erhielt nebst manchem anderen (goldener Pokal der ungarischen Damen, massiv-goldener Taktstab der Petersburger Damen 2c. 2c.) das Pester National-Museum.

**) Liszt besaß dreiundsechzig Ordensauszeichnungen.

tauglich scheinen, bestehen in Aufzeichnungen der Fürstin Wittgenstein, denen wir hier folgen:*)

Schon im Jahre 1850, als Liszt sein Buch über Chopin unter den Augen der Fürstin schrieb, sagte er — von dem Gedanken geleitet, daß man dem Leben eines Künstlers durch den Charakter, welchen man seinem Tode giebt, einen eigenen Sinn beilegen könne, — zu derselben, daß er sich in der Soutane der Franziskaner beerdigen lassen werde. Um diesen Willen auszuführen brachte er 1858 von Pest zurückkehrend sein Mitgliedsdiplom des dortigen Franziskanerordens mit,**) indem er der Fürstin, — von der er ahnte, daß sie ihn überleben würde — die treue Erfüllung seines Wunsches ans Herz legte, als eine Pflicht, deren Tragweite sie als wahre, von hohem Willen beseelte Christin fühlen werde.***)

Seine persönliche Identifikation mit dem „Santo poveretto di Dio", welchen er in so vielen herrlichen Werken verklärte, hatte ihn in seinem Glauben für seine zerstörten Illusionen eine doppelte Zuflucht finden lassen, als er den Lehren Saint-Simons entsagte. Er fand damals ein Ideal im Christentume, das Ideal der Selbstlosigkeit, der Verachtung der Erdengüter, deren Zufluß er an sich wahrnahm. Die Selbstlosigkeit war das Geheimnis seines ganzen Lebens; sie trat in vielfältigeren Formen auf, als sie die Welt

*) Vergleiche „Musikalische Rundschau" (Wien, Emil Wetzler II. Jahrgang Nr. 10 vom 1. Jänner 1887).

**) Wagner schreibt über Calderon:

„Die katholische Religion ist es, welche den tiefen Zwiespalt zwischen Welt und Mitgefühl zu vermitteln eintritt. . . . Wie bezeichnend ist es, daß fast alle großen spanischen Dichter in der zweiten Hälfte ihres Lebens sich in den geistlichen Stand zurückzogen. Wie einzig aber ist es, daß von hier aus, nach vollkommener ideeller Überwindung des Lebens, diese Dichter dann dies selbe Leben wieder mit einer Sicherheit, Reinheit, Wärme und Deutlichkeit schildern konnten, wie nie vorher, da sie im Leben standen!"

***) „Wahrlich, meine Franziskaner-Konfraterschaft ist mir manchmal nötig, um so vieles Unausstehliches zu ertragen!" — ruft Liszt am Neujahrstage 1859 Wagner zu.

kennen gelernt, und in um so schöneren! Um hiervon überzeugt zu sein, genügt es, an die wirkliche Armut zu denken, in welcher er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte; man kann sagen, daß diese durch die schlechte Nahrung abgekürzt wurden, mit welcher er sich begnügte, teils um nicht in die Details der Haushaltung einzudringen, welche ihm fremd waren, teils um seine Freigebigkeit gegenüber den hilfsbedürftigen Personen nicht einzuschränken, welche ihn umgaben.

Seit jener Periode seiner Jugend, welche durch einen edlen Enthusiasmus für die „Enterbten des Lebens" gekennzeichnet ist, war ihm das Wort „Eigentum" unangenehm, so sehr, daß er ein kleines Vermögen, welches für sein Alter und seine Schwäche in Reserve zurückbehalten ward, nicht selbst verwaltete, sondern einem andern überließ. So oft man ihm davon sprach, gefiel es ihm, daß er das zurücklassen werde, was er den einen versprochen und den andern nicht versprochen, — eine erhabene Inkonsequenz, von welcher diese reiche Natur erfüllt war.

Als er sich nun sicher glaubte, nach seinem Tode mit der Soutane bekleidet zu werden, sprach er lange mit der Fürstin und mit größerer Bitterkeit, als er sie selbst ihr gezeigt hatte, die seine Eigenschaften und Fehler so entgegengesetzt von den Anschauungen der Welt beurteilte, über den Ruf der übertriebenen Eitelkeit, ja selbst der „Charlatanerie", welche man ihm zumutete.

„Ich habe das ertragen, und werde es ertragen, so lange ich lebe, ohne zu protestieren, weil das Publikum die Nuancen nicht mehr zu unterscheiden weiß, — wie ein Kind die verschiedenen Brühen. Da das Publikum unfähig ist, den Künstler von seiner Kunst zu unterscheiden, ist der Künstler verpflichtet, sein Publikum zu enthusiasmieren, um über die Seelen jenen veredelnden, mildernden und besänftigenden Einfluß der Kunst zu verbreiten, welchen die Griechen in ‚Orpheus' symbolisierten. Wenn aber der Interpret der

Kunst, der Künstler, nicht mehr ist, muß sich das Individuum auf die posthumen Ehrenbezeigungen beschränken, welche in der Regel keine richtige und wahrhafte Anwendung finden, sobald sie den Künstler bei Seite lassend den Menschen betreffen. Seine Mittelmäßigkeit allein bringt ihn auf das Niveau der Beurteilung der Welt, alles was sich an ihm in der That auf der Höhe seiner Kunst befand, sichtbar oder unsichtbar, wird, nachdem es über allem steht, was die Mitwelt erfassen kann, — von Gott allein enthüllt. Wenn es hienieden eine Gerechtigkeit giebt, inmitten der vielen Falschheiten und Irrtümer, so keimt sie schon bei Lebenszeit dieser Männer, aber sie erblüht nur in der Nachwelt, oft erst in später Nachwelt. Das ist es, was ich ausdrücken will, wenn ich mich in einem Mönchsrocke beerdigen lasse um fünf Uhr Morgens, ohne andere Begleitung, als diejenige meiner Brüder in Christo. Auf diese Weise entziehe ich endlich der Welt mein Gewissen, welches ich der göttlichen Barmherzigkeit zurückerstatte, nachdem ich der Welt den Künstler überlassen habe, welchen sie so gut zu umhüllen und zu entstellen wußte, indem sie ihn mit Gold und Blumen bedeckte."

Man kann diesen Worten hinzufügen, daß er das Gold immer verachtete und es mit einer Hand nur berührte, um es mit der anderen wieder auszuteilen. Einer heftigen Eitelkeit angeklagt, weil er fand, daß man seine in ihm personifizierte Kunst nicht genug achten und würdigen könne, war Liszt vor Gott von einer tiefen Devotion. Er beurteilte seine Fähigkeiten und seine Werke, im Verhältnisse zu denjenigen anderer, mit einer Unparteilichkeit, welche durch seine Bescheidenheit parteilich wurde. So oft er ein Manuskript von einiger Wichtigkeit beendet hatte, machte er, bevor er es an seinen Verleger sandte, darüber das Zeichen des Kreuzes, indem er mit einem Seufzer murmelte: „Ich kann es nicht besser machen." Wenn die Fürstin scherzweise über seinen gänzlichen Mangel an Eigenliebe — welchen er im

Grunde seines Herzens besaß — sprach, antwortete er mit den Worten des heiligen Vincenz Ferrier, den einst ein Kirchenvater frug, welche Rolle der Ehrgeiz bei seinen vielen Wundern spiele: „Er kommt und geht, aber er bleibt nicht.“ „Der Mensch“ — fügte Liszt hinzu — „darf nicht nach flüchtigen Impressionen beurteilt werden, sondern nach dem, was er leisten und sein will.“

In seiner Jugend hatte er die lärmenden Huldigungen, deren Gegenstand er war, mit einer naiven Befriedigung aufgenommen, welche sein Glück ergänzte, diese auch verdient zu haben. Später, als der Neid, das ungerechte Verfahren, die perfiden Sarkasmen ihm ein herbes Mißtrauen gegen diejenigen einflößten, welche ihm den so tapfer und gewissenhaft erkämpften Platz streitig machten,*) überkam ihn der energische Wille, sich nicht von der erreichten Stufe abbringen zu lassen, und er schlug mit der Faust, wenn man daran rührte, denn indem er sich selbst verteidigte, verteidigte er seine Kunst. In der letzten Zeit endlich empfing er die Huldigungen wie eine familiäre und angenehme Gewohnheit, welche von selbst besteht. All das war in Überfluß in jener Hälfte seines Lebens, welche er der Welt schenkte und welche in keiner Weise mit jener andern Hälfte in Verbindung trat, die er seinen intimen und religiösen Gefühlen widmete. Vielleicht hat er diese Hälften zu sehr getrennt, wie jene Staatsmänner, welche keinerlei Beziehung zwischen ihrem Salonleben und ihrem Leben im Kabinett zulassen. Viele, welche nur die erste Hälfte gekannt haben, werden vielleicht nicht erraten, welchen Platz die andere Hälfte bei ihm einnahm. Das war eine grausame Inkonvenienz der letzten

*) „Daß Du — dem es aus allen Poren quillt wie Ströme und Quellen und Wasserfälle — zu groß, zu edel, zu schön für unser liebes Krähwinkel-Deutschland bist, daß Du unter den Leuten wie ein Gott erscheinst, dessen Glanz sie nicht zu ertragen gewohnt und gewillt sind, ist natürlich, wenn es auch erst an Dir klar werden konnte, weil nie vorher eine so lichte und wärmevolle Erscheinung in Deutschland zu Tage kam!“ schreibt Wagner an Liszt.

Lebensjahre Liszts; er litt darunter, ohne es merken zu lassen, denn er hielt sich an die Verhältnisse, welche ihm geschaffen worden und wußte bis zum Ende dort zu schweigen, wo er schweigen wollte!

Als die Journale — besonders die französischen — im Jahre 1858 verkündeten, daß der „kleine Litz" von ehemals sich in Pest in den Orden der Franziskaner aufnehmen ließ, gab es eine Fülle von Lazzis und schlechten Witzen über den Kapuziner Liszt. Seine Mutter war darüber sehr beunruhigt, denn sie fürchtete, das werde ihm schaden. Sie schrieb ihm darüber und sandte ihm einige dieser Zeitungen ein. Da Liszt seiner Mutter nur zärtliche Briefe zu schreiben liebte, bat er die Fürstin derselben ein Wort zu citieren, welches er kurz vorher einem Zudringlichen gegenüber anwandte, indem er demselben versicherte, „daß er die schlechten Artikel, welche auf seine Rechnung geschrieben werden, nur in jenen Zeitungen lese, auf welche er abonniert sei."*)

Als er im Jahre 1861 in Weimar sein Testament (dasselbe, welches nach seinem Tode eröffnet wurde) zu dem Zwecke aufsetzte, um die Ausführung gewisser Dispositionen, welche er der Fürstin anvertraut hatte, zu erleichtern — indem er sich zugleich die Möglichkeit der mündlichen Modifikation im Laufe der Jahre vorbehielt, ohne sich darüber Skrupel zu machen oder an unvorhergesehene Ereignisse zu denken — schrieb er der Fürstin darüber nach Rom, indem er in drei Punkten seinen Willen in Bezug auf sein Begräbnis angab.

*) Auf die Frage: „wie geht es Ihnen, lieber Meister?" antwortete er gerne: „immer gut, ich beschäftige mich nicht mit Franz Liszt." Ebenso sagte er auf die Redensart: „ich störe doch nicht?" immer: „ach, ich bin ja ganz unstörbar!" Am 23. Dezember 1855 läßt die Fürstin sich über Liszt an Wagner vernehmen:

„Er ist ganz gefaßt und geht ruhig seinen Weg, nur hie und da einen Witz hinwerfend, wie: ‚Man hat mich herunter gemacht, ich bin aber doch stehen geblieben' oder ‚was thuts, wenn die andern unsere Sache schlecht machen, wenn nur wir sie gut machen!'"

Er wollte: 1) in der Soutane eines Franziskaners beerdigt werden; 2) um fünf Uhr Morgens in die Kirche getragen werden, ohne jede Begleitung, jedweden Trauerzug, ohne Musik, wie ein Armer; 3) in der Gruft jener Franziskaner ruhen, von welchen er in ihren Orden aufgenommen wurde.

„Was man nachher machen wird," fügte er hinzu, „ist mir ganz indifferent. Man wird das weder für den ‚unvergleichlichen Virtuosen', noch für meine ‚liebenswürdige Persönlichkeit', sondern nur allein für meine Kunst thun, und ich hoffe, daß diese die Achtung der Nachwelt verdienen wird!"

Jahre vergingen, ohne daß über derlei Betrachtungen weiter gesprochen wurde. Eines Tages, es war in Rom, führte einer seiner Freunde Liszt nach „San Onofrio", damit er daselbst an Tassos Lieblingsplatze unter der von ihm gepflanzten Eiche — einen schönen Sonnenuntergang angesichts der ewigen Stadt bewundere, und um über Tasso zu sprechen, welcher in jenem Kloster (1595) verschied, am Morgen des Tages, an welchem er im Kapitol gekrönt werden sollte!

Sie machten den Weg zusammen, welchen Tasso zurückgelegt hatte, um hinaufzugelangen und welchem später sein Leichenzug folgte.

Dieser Spaziergang impressionierte Liszt aufs stärkste. Er kam sehr bewegt zurück und ließ sich noch in derselben Nacht in einem geschlossenen Wagen langsam über diese Straße führen. Nächsten Tages sagte er:

„Ich bilde mir ein, jener Tasso zu sein, welcher in seinem Sarge lag, und ich habe die Empfindungen notiert, welche er gewiß gehabt haben würde, wenn er das Bewußtsein jenes Vorganges besessen hätte."

Er schrieb in der That eine große Orchesterkomposition, betitelt: „Le Triomphe funèbre du Tasse", welche er besonders wert hielt und auch in der Bearbeitung für Klavier

zu zwei Händen oft und gerne hörte. Mit Eifer arbeitete er zu wiederholten Malen an dieser in vielen Beziehungen außerordentlichen und merkwürdigen Tondichtung, welche ihm Gelegenheit gab, auf seine Antipathie gegen pompöse Leichenzüge zurückzukommen.

„Ich habe," sagte er, „die traurige Poesie dieses Pfades mitgemacht, in der Hoffnung, daß man eines Tages jenen, welchen man während ihrer Lebenszeit schlecht begegnete, Poeten oder Künstlern überhaupt, diese blutige Ironie der eitlen Apotheosen erspare. Ruhe den Toten!"

Als der Herzog von Sermoneta, welcher ein Anrecht auf ein königliches Leichenbegängnis hatte, zu seiner letzten Ruhestätte um sechs Uhr Morgens gebracht werden wollte, nur gefolgt von seinem Sohne und seinen Dienern, war der Abbé davon gerührt. „So ist es recht," rief er aus, „das ist christlich!"

Später war von mehreren Leichenbegängnissen die Rede, bei welchen man einen außerordentlichen Pomp entfaltet hatte. Nach seiner Meinung fehlte sonst nichts, als „die Mitwirkung aller Trommelschläger der Armee."

Liszt sagte damals zur Fürstin:

„Sobald ich in Pest bin, werde ich meinen Mönchsrock bei den P. P. Franziskanern bereit halten lassen."

Sie sprach nicht mehr davon; aber der gegenwärtige Pater Guardian Gaudentius Dostal, welchen sie in letzter Zeit befragte, weiß sich sehr gut zu erinnern, daß Liszt zu ihm kam und ihn bat, seine Sterbesoutane vorzubereiten, was er auch that.

In der allerletzten Zeit, als ein Gespräch Liszts mit der Fürstin auf die Schwierigkeit hingelenkt wurde, welche sich für eine sehr bemerkenswerte Persönlichkeit ergiebt, ein Begräbnis gleichsam inkognito zu erhalten, wiederholte Liszt mit einer nicht zurückgehaltenen Irritation eines seiner plastischen Worte, deren Geheimnis er besaß: „Wenn man so

lange das Publikum mit seiner Person okkupiert hat, so darf man es zumindest nicht mit seinem Kadaver beschäftigen."

Ein deutscher Sänger und Wallfahrer des dreizehnten Jahrhunderts, Bruder Werner, singt in seinem „Kreuzliede":

„Ich hab' dem Kreuz gesungen
Und dem, der dran die Marter litt:
Ich hab' der Welt für wenig Lohn gesungen viel!"

Der Stein, welcher die sterbliche Hülle Franz Liszts deckt, trage diesen Spruch — und sein Grab künde der Nachwelt die Lehre, welche er im Leben so treu erfüllte:

„Schaffen, hegen, wachsen!"

Breite Bahnen sind jedem Streben offen, das sich dem Gottesdienste einer Überzeugung, eines Bewußtseins weiht!

Die Gesamtsumme der musikalischen Werke Franz Liszts ist (die uns bekannten bisher noch unveröffentlichten Werke mit eingerechnet)

1233.

(Von welchen 130 Werke ungarischen Stiles.)

Hiervon sind 1122 Kompositionen gedruckt. Diese unterscheiden sich in

649 Originalkompositionen

[385 Originalwerke und 264 Übertragungen derselben für andere Ausführung],

442 Transskriptionen von Werken anderer Komponisten und 31 revidierte Ausgaben klassischer Meisterwerke.

[Bei Bestimmung dieser letzten Zahl ist jeder Band der „Liszt-ausgaben der Klassiker" als ein Werk gezählt, ohne Rücksicht auf die Anzahl der Kompositionen, welche in selbem enthalten sind.]*)

Die Originalwerke teilen sich in folgende Gruppen:

Werke für Orchester 34.
Werke für Gesang und Orchester 50.
Werke für Gesang und Orgel 22.
Werke für Gesang und Klavier 88.

---

*) Bezüglich der näheren Angabe der Werke und ihrer genaueren Zusammenstellung verweisen wir auf das erste vollständige Verzeichnis der gedruckten Werke Liszts, welches wir zum 76. Geburtstage des Meisters in Kastners „Wiener musikalischer Zeitung" (III. Bd. Nr. 3—12) und später in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Jahrgang 1887—1888) veröffentlicht haben.

Das hochverdienstliche, erste „chronologisch-systematische" Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Liszts hat mit unendlichem Fleiße Ludwig Frhr. Witzer in der „Wiener musikalischen Chronik" (November 1887 bis März 1888) herausgegeben.

Ebenso ist die Chronologie der Werke Liszts der im Augenblicke bis zum Jahre 1847 veröffentlichten Biographie L. Ramanns angefügt, während das Erscheinen der Neuausgabe des authentischen, „thematischen Verzeichnisses der Werke Liszts" (bei Breitkopf und Härtel) aus unserer Feder — nach den uns noch vom Meister selbst gegebenen Weisungen — bevorsteht. Dasselbe soll neben Verleger- und Preisesangaben, besonders auf die Chronologie, auf die ersten Ausgaben und Jugendwerke, auf die von anderen Tonsetzern besorgten Bearbeitungen und auf die Instrumentengruppen sorgfältige Rücksicht nehmen, in einem Anhange aber auch auf die noch ungedruckten Werke des Meisters thematisch hinweisen.

Werke für Männergesang ohne Begleitung 15.
Werke für Klavier und Orchester 3.
Werke für Violine und Pianoforte 2.
Für Viola und Pianoforte 1.
Für Cello, Pianoforte, Harfe und Harmonium 1.
Werke für Orgel (respektive Harmonium) 5.
Werke für Pianoforte zu 2 Händen 155.
Werke für Pianoforte zu 4 Händen 5.
Pianofortebegleitungen zu deklamierten Gedichten 4.

Die „Übertragungen der Originalwerke für andere Ausführung" teilen sich in folgende Gruppen:

Werke für Orchester 7.
Werke für Gesang und Orchester 9.
Werke für Gesang und Orgel 9.
Werke für Männergesang (mit Trompeten und Posaunen, respektive 2 Hörnern) 3.
Werke für Frauenstimmen 5.
Werke für Gesang und Klavier 57.
Für Klavier und Orchester 1.
Werke für Klavier und Violine 2.
Werke für Orgel und Violine 2.
Werke für Klavier und Cello 5.
Für Pianoforte, Violine und Cello 1.
Für Streichquartett 1.
Werke für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn 3.
Werke für Orgel (respektive Harmonium) 11.
Für Pianoforte und Harmonium 1.
Klavierpartituren für 2 Pianoforte zu 4 Händen 14.
Für Cymbal 1.
Für die linke Hand allein 1.
Werke für 2 Klaviere zu 4 Händen 7.
Werke für 2 Klaviere zu 8 Händen 4.
Werke für Pianoforte zu 2 Händen 70.
Werke für Pianoforte zu 4 Händen 50.

Die Transskriptionen von Werken anderer Komponisten teilen sich in folgende Gruppen:

Werke für Orchester 10.
Werke für Gesang und Orchester 5.
Werke für Klavier und Orchester 4.
Für Klavier und Violine 1.
Für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß 1.

Werke für Orgel (respektive Harmonium) 14.
Werke für „Piano avec Vibrations“ (Ricordi) 2.
Klavierpartituren für 2 Klaviere zu 4 Händen 1.
Klavierpartituren für Pianoforte zu 2 Händen 20.
Werke für 2 Klaviere zu 4 Händen 11.
Für 2 Klaviere zu 8 Händen 1.
Werke für Pianoforte zu 2 Händen:
1) Volksmelodien-Transskriptionen 23.
2) Opern-Fantasien 36.
3) Lieder-Transskriptionen 157.
4) Verschiedene Transskriptionen 135.
Werke für Pianoforte zu 4 Händen 20.
Pianofortebegleitung zu deklamiertem Gedichte 1.

Hiervon entfallen auf:

Schubert 100 Transskriptionen.
Beethoven 31 Transskriptionen.
Wagner 16 Transskriptionen.
Franz 13 Transskriptionen.
Schumann 12 Transskriptionen.
J. S. Bach und Berlioz je 11 Transskriptionen.
Weber und Mendelssohn je 10 Transskriptionen.
Mozart und Chopin je 8 Transskriptionen.

Die Reihe der Dichter stellt sich nach der Anzahl der Werke, welche ihnen Liszt gewidmet, wie folgt:

Goethe mit 17 Werken.
Lamartine mit 11 Werken.
Herder und Hugo mit je 10 Werken.
Schiller mit 9 Werken.
Heine mit 8 Werken.
Hoffmann von Fallersleben mit 7 Werken.
David mit 6 Werken.
Byron mit 5 Werken.
Uhland, Lenau und Herwegh mit je 4 Werken.
Petrarca mit 3 Werken.
Jacopono di Todi, Tasso, Dante und Sénancourt mit je 2 Werken.
Franz von Assisi, Salvator Rosa, Michel Angelo, Shakespeare, Longfellow mit je 1 Werke.

Die litterarischen Werke Franz Liszts sind folgende:

Gesammelte Schriften. Band I.

Friedrich Chopin (1850). Neue Ausgabe 1880.

Gesammelte Schriften. Band II. 1. Essays.

Zur Stellung der Künstler (1835).
Über zukünftige Kirchenmusik (1834).
Über Volksausgaben bedeutender Werke (1836).
Über Meyerbeers „Hugenotten" (1837).
Thalbergs op. 15, 19 und 22 (1837).
An Herrn Professor Fétis (1837).
Robert Schumanns op. 5, 11 und 14 (1837).
Paganini. Ein Nekrolog (1840).

Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst:

Gesammelte Schriften. Band II. 2. Teil.

An George Sand (1835).
An George Sand (1837, Januar).
An George Sand (1837, April).
An Adolphe Pictet (1837).
An Louis de Ronchaud (1837, September).
An Louis de Ronchaud. Am Comer-See (Oktober 1837).
An Maurice Schlesinger. „La Scala" (1838).
An Heinrich Heine. Venedig (1838).
An Lambert Massart (1838).
Über den Stand der Musik in Italien (1838).
Die heilige Cäcilie von Raphael (1838).
An Hektor Berlioz (1839).

Gesammelte Schriften. Band III. 1. Dramaturgische Blätter.

Glucks „Orpheus" (1854).
Beethovens „Fidelio" (1854).
Webers „Euryanthe" (1854).
Beethovens Musik zu „Egmont" (1854).
Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum" (1854).
Scribe und Meyerbeers „Robert" (1854.)
Schuberts „Alphons und Estrella" (1854).
Aubers „Stumme von Portici" (1854).
Bellinis „Montecchi und Capuletti" (1854).
Boildieus „Weiße Dame" (1854).
Donizettis „Favoritin" (1854).
Pauline Viârdot-Garcia (1859).

Keine Zwischenactsmusik! (1855).
Mozart (1856).

Gesammelte Schriften. Band III. 2. Richard Wagner.

„Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg" (1849).
„Lohengrin" und seine erste Aufführung in Weimar zu den Herder- und Goethefesten (1850).
„Der fliegende Holländer" (1859).
„Das Rheingold". Zum 1. Januar (1855).

Gesammelte Schriften. Band IV. Aus den Annalen des Fortschritts.

Berlioz und seine „Harald-Symphonie" (1855).
Robert Schumann (1855).
Robert Franz (1855).
Nachwort zu „Robert Franz" (1871).
Sobolewskis „Vinvela" (1855).
John Field und sein Nocturnes (1859).

Gesammelte Schriften. Band V. Kritische und polemische Streifzüge.

Zur „Goethe-Stiftung" (1850).
Weimars Septemberfeste zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Karl Augusts (1857).
„Dornröschen". (Genasts Gedicht, Raffs Musik) (1856).
Marx und sein Buch „Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege" (1855).
Kritik der Kritik. (Ulibischeff und Séroff.) Zum Jahreswechsel (1858).
Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr (1853).

Gesammelte Schriften. Band VI.

Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn (1860). Neue Ausgabe 1883.

Briefwechsel mit Wagner. Zwei Bände.
I Band 1841—1853.
II. Band 1854—1861.

Robert Schumanns „musikalische Haus- und Lebensregeln" ins Französische übersetzt von Liszt (1859).

Alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Schüler Franz Liszts und der durch seine Lehre direkt angeregten Künstler und Schriftsteller.*)

„Er sprach: —
und sie sind geworden."

(Psalm 148.)

„Da muß ich denn immer an Dich denken und Deinen merkwürdigen Einfluß auf diese nun schon so zahlreiche und oft bedeutend ausgestattete Jugend mir vorführen: ich kann nicht anders, als Dich glücklich preisen und Dein harmonisches Wesen und Dasein auf das innigste bewundern!"

(Wagner an Liszt 1858.)

Damen:

Abrányi-Varga, Vilma (Budapest) P.
Anderwood (Boston) P.

Banholzer, Júlia (Budapest) P.
Bartlett (Amerika) P.
Basch, Stefanie (Budapest) P.
Bechtel, Alice, P.
Berger (Dresden) P.
Bersen-Gothenburg, Robertine(Gothenburg) P.
Bloch, Ida (Bremen) P.

*) Der Begriff „Schüler" ist hier in seinem weitesten Sinne zu fassen. Konnte der Meister naturgemäß eingehendere Lehre nur dem engsten Kreise seiner Schüler auch außerhalb der eigentlichen „Stunden" weihen, so sind doch alle in eben diesen Stunden von ihm Geförderten berechtigt, sich der „Lisztschule" beizuzählen.

Es wäre nimmer möglich gewesen dies vollständigste aller bisher veröffentlichten Verzeichnisse der Schüler Lizts zusammenzustellen, hätten wir uns nicht der freundlichen Mithülfe der Damen: L. Ramann, Anna und Helene Stahr, Amalie Greipel-Golz, Louise Krausz und der Herren: A. W. Gottschalg, Dr. Alfred Mirus, Ferdinand Taborszky zu erfreuen gehabt. Ihnen allen sei für ihre Mühewaltung vieler Dank hier besonders ausgesprochen.

Die Hauptzweige der Berufsthätigkeit sind im Verzeichnisse bei den einzelnen Namen in folgender Beziehung angemerkt:
C = Cello. D = Direktion (von Orchestern oder Gesangvereinen). G = Gesang. H = Harfe. K = Komposition. O = Orgel. P = Pianoforte. Sch = Schriftstellerei. V = Violine.

Betreffs der Lebensstellung der Einzelnen und ihrer Werke verweisen wir auf die Neuausgabe (zweite Auflage) von Kürschners „Universal-Lexikon", dessen von uns verfaßter Musikteil in etwa 3000 Artikeln die wichtigeren Namen diesbezüglich berücksichtigt und auf Emerich Kastners „Moniteur musical" (Tonkünstler-Lexikon, Wien, im Selbstverlage), das Resultat eines enormen fünfzehnjährigen Sammelfleißes.

Blume-Ahrens, Charlotte (Hamburg) P.
Bock, Anna (New-York) P.
Bödinghausen (Elberfeld) P.
Boissier-Gasparin, Valérie (Genf) P.
Brandt, Marianne (New-York) G.
Bregenzer, Antonie (Mannheim) P.
Breidenstein, Marie (Erfurt) G.u.P.
Brendel-Trautmann, Elisabeth † (Leipzig) P.
Bronsart-Stark, Ingeborg v. (Weimar) P.
Brückmann, Emma P.
Burmester (Hamburg) P.

Cognetti, Luisa (Neapel) P.

Descy (Budapest) P.
Döring, Wilhelmine † P.
Drewing, Victoria (St. Petersb.) P.

Endrey, Pauline (Budapest) P.
Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline (Moskau) P.
Esinger, Hermine (Salzburg) P.

Falk-Mehlig, Anna (Antwerpen) P.
Fay, Amy (Chicago) P. u. Sch.
Fiebinger, Anna † (Wien) P.
Fischer (New-York) P.
Fokke, Margarethe (Weimar) P.
Forster, Stefanie (Budapest) P.
Frank, Hermine † (Budapest) P.
Friedländer, H. von, P.
Fritz v. Friedenlieb, Vilma (Budapest) P.
Fryderyck, Stephanie von, P.

Gärtner-Hirschfeld (Danzig) P.
Gáll, Anna (Budapest) P.
Gaul, Kathi (Baltimore) G.
Geelmuyden, Ida, P.
Geyser (New-York) P.
Gilbreth (New-York) P.
Goodwin (Manchester) P.
Gower (Baltimore) P.
Greipel-Golz, Amalie (Wien) P.
Grosschmied, Margit (Budapest) P.
Großkurth, Emma (Kassel) P.
Grünn, Ilona (Budapest) P.
Guttmann, Emma (Budapest) P.

Hadeln, von, P.
Hastings, Adele (Amerika) P.
Háry, Piroska (Budapest) P.
Haward (New-York) P.
Heidenreich, von, P.
Helbig, Nadine von (née Princesse Schakovskoy) (Rom) P.
Herzer, Gertrud (Straßburg) P.
Hippius (St. Petersburg) P.
Hodoly (Budapest) P.
Hölze, Mary (New-York) P.
Hundt, Aline † (Berlin) P.

Jaell-Trautmann, Marie (Paris) P.
Jagwitz, Charlotte von (Berlin) P.
Janina, Olga, Gräfin (Marquise Cezano) (Genf) P.
Jeapp (Budapest) P.
Jeppe (Berlin) P.
Jerusalem, Julia (Budapest) G.u.P.
Jeschke, Clothilde, P.

Kähler, Helene (Weimar) G.
Kastner, Anna (Wien) G.
Kautz-Kreutzer, Clemence (Genf) P.
Kettwitz (St. Petersburg) P.
Klinkerfues-Schulz, Johanna (Stuttgart) P.
Koch, Emma (Berlin) P.
Kóberle, Róza, P.
Kontsky, Wanda v. (Warschau) P.
Kovnatka P.
Kramer, Ernestine (Böhmen) P.
Krause, Klara (Berlin) P.
Krausz, Louise (Budapest) P.
Krautwald, Josefine (Budapest) P.
Krivácsy, Ilona (Budapest) P.
Kuliffay, Isabella (Budapest) P.
Kupisch, Natalie (Budapest) P.

La Mara (Lipsius), Marie (Leipzig) Sch.
Laprunarède, Adèle, Ducheſſe de Fleury † (Paris) P.
Larauche-Foucault, Vicomteſſe de (Paris) P.
Laurier, Julie (Genf) P.
Leubuscher (Berlin) P.
Leyhson, Elsa (Berlin) P.
Lichterfeld, Ottilie (Berlin) P.

Liszt, Hedwig von (Wien) G. u. P.
Lüders, Hermine (Hamburg) P.

Mádai, Ella (Budapest) P.
Magnus-Heinze, Sarah (Dresden) P.
Majewska-Sokal, Marie von (Galizien) P.
Martini P.
Menter (-Popper), Sophie (Schloß Itter) P.
Merian-Genast, Emilie (Weimar) G.
Mettler, Emma (Ancona) P.
Meyendorff, Olga Baronesse de (née Princesse Gortschakoff (Weim.) P.
Mieleser P.
Milde-Agthe, von (Weimar) G.
Mildner, Henriette (Prag) P.
Miramont, Comtesse de (Genf) P.
Modritzky, Ella (Prag) P.
Mösner, Marie † H.
Montgolfier, de (Genf) P.
Müller-Katalin, Eugenie (Budapest) P.
Musset, Hermine de (Paris) P.

Nágy, Ida (Budapest) P.
Neumann, Gizella (Budapest) P.
Nobel Irén (Budapest) P.

Ohe, Adele aus der (New-York) P.
Olsen, Sophie (Kopenhagen) P.

Paramanoff (St. Petersburg) P.
Paszthory-Voigt de Leitersberg, Gizella (Wien) P.
Petersen-Burmeister, Dory (Baltimore) P.
Petersilia (New-York) P.
Pflughaupt-Stschepin, Sophie † (Aachen) P.
Pinney (New-York) P.
Pleyel-Moke, Marie Félicité † (Brüssel) P.
Pohl-Eyth † (Baden-Baden) H.
Potoka, Marie, Gräfin v. (Genf) P.

Raab, Tony (Retz) P.
Ramann, L. (Nürnberg) Sch. u. P.
Rauchewitsch, Käthchen v. (St. Petersburg) P.
Rappoldi-Kahrer, Laura (Dresd.) P.
Rauzan, Duchesse de (Paris) P.
Rávacz, Ilonka v. (Budapest) P.
Remmert, Gertrud (Weimar) P.
Remmert, Martha (Weimar) P.
Rennebaum, Auguste (Budapest) P.
Riese, Klara † (Leipzig) P.
Rigó, Anna (Budapest) P.
Rilke, Anna (Berlin) P.
Rosenstock (Frankfurt a./M.) P.

Sabinin, M. v. (St. Petersburg) P.
Saint-Criq d'Artigau, Comtesse Caroline † (Pau) P.
Sauerma, Gräfin (Wien) H.
Schärnack, Louise (Weimar) G.
Scheuer, Lina P.
Schmalhausen, Lina (Berlin) P.
Schnobel, Marie (Weimar) P.
Schüler, Agnes (Weimar) G.
Schorn, Adelheid v. (Weimar) Sch.
Schuck, Anna (Budapest) P.
Schulze, Elly (Hamburg) P.
Schwarz, Irma (Budapest) P.
Senkrah (Harkneß), Arma (Weim.) V.
Serres, Carolyne de (Montigny-Remaury) (Wien) P.
Siegenfeld, P.
Söckeland, Paula (Hamburg) P.
Solomonson, Ella (Budapest) P.
Sonntag, Elsa (Dresden) P.
Sothman (Amerika) P.
Spater (Amerika) P.
Spiering, Anna (Jena) P.
Stark, H. P.
Stahr, Anna (Weimar) P.
Stahr, Helene (Weimar) P.
Stern-Herr, Margarethe (Dresd.) P.
Stivens (Amerika) P.
Stwicowich, von (Budapest) P.

Tegnerström, Hilda (Stockholm) P.
Timanoff, Vera v. (St. Petersb.) P.

Valeska, Iwanka (Dresden) P.
Vial (Paris) P.
Viardot-Garcia, Pauline (Paris) G., K. u. P.
Voigt, Hortense (Wien) P.
Vörös, Pauline v. (Budapest) P.
Volkmann, Ida (Nürnberg) G. u. P.

Ware, Josephine (New-York) P.
Wappenhans, Rosa (Weimar) P.
Wassemer, Ella P.
Wein-Vaszilievits, Olga (Budapest) P.
Weisheimer, P.
Wild, Margarethe (Stuttgart) P.
Willheim, Etelka (Budapest) P.
Winslow (New-York) P.
Wohl, Janka (Budapest) Sch.
Zarembski-Wenzel, Johanna (Brüssel) P.

Herren:

Abrányi, Cornél (Budapest) K., P. u. Sch.
Ageni, Leo d' (Paris) G.
Albert, Eugen d' (Eisenach) P. u. K.
Alkan, Ch. V. (Paris) P. u. K.
Almasy, Nikolaus v. (Budapest) P.
Altschul, Friedrich (Budapest) P.
Anforge, Conrad (New-York) P. u. K.

Bach, Emil (London) P.
Bache, Walther (London) † P. u. D.
Bärmann, Karl (Amerika) P.
Bagby, Morris A. (New-York.) Sch. u. P.
Bahnert, József (Budapest) P.
Batka, Johann (Preßburg) D.
Bazzini, Antonio (Florenz) K.
Belizzay, Julius v. (Budapest) K., P. u. Sch.
Bendel, Franz † (Berlin) P. u. K.
Bendix, Otto (Kopenhagen) P.
Benfey, Rudolf Sch.
Bennet-Ritter, Théodore (Paris) P. u. K.
Berger, Wilhelm (Halle a/S.) P. u. K.
Bird, Arthur (Berlin) K.
Blaßmann, Adolf (Dresden) K. u. P.
Böckelmann, Bernhard (Amerika) P.
Borodin, Alexander † (St. Petersburg) K.
Brassin, Louis † (St. Petersb.) P. u. K.
Brendel, Karl Franz † (Leipzig) Sch.
Brodhag, Emil (München) P.
Bronsart, Hans v. (Weimar) P., K. u. D.
Bülow, Hans v. (Berlin) P., K., D. u. Sch.
Buonamici (Florenz) P. u. K.
Burgmein (Ricordi) † (Mailand) K.
Burmeister, Rich. (Baltimore) P. u. K.
Coonen, Louis (Paris) P.
Choop (Neapel) P. u. K.
Cornelius, Peter † (Münch.) K. u. Sch.
Coßmann, Bernh. (Baden-Baden.) C.

Damrosch, Leop. † (N.-York.) D. u. V.
Dayas, William (Weimar) P. u. K.
Dingeldey, Ludwig (Helsingfors) P.
D'MaSudda-Bey (Konstantinop.) P.
Dräseke, Felix (Dresden) K.
Duniriky, von P.

Eckhoff, Paul † (London) P.
Eisenhauer, Theod. † (Bromberg) P.
Elbert, Imre (Budapest) P.
Erdmannsdörfer, Max (Moskau) D.

Falke, Henry (Paris) P.
Fischer, August (Nürnberg) P.
Fischer, C. (Stettin) P.
Fischer, L. A. (Dresden) P.
Forray, Sándor (Budapest) P.
Freymond (Leipzig) P.
Friedheim, Arthur (Weimar) P. u. D.
Fritze, Wilhelm (Stuttgart) P.

Gaál, Ferencz (Budapest) P.
Geisler, Paul (Berlin) K.
Gierl, Josef (München) P.
Gobbi Henri v. (Budapest) K. u. P.
Göllerich, August (Moskau) P.
Göpfart, Karl (Weimar) K.
Götze, Eduard (Weimar) K.
Götze, Karl † (Magdeburg) G.
Goldschmidt, Adalbert v. (Wien) K.
Gosztonyi, Béla (Budapest) P.
Gottschalg, Alex. W. (Weim.) D. u. Sch.
Grünberger, Ludw. (Prag) P. u. K.
Guglielmi (Rom) K.
Gulli, Luigi (Rom) P.
Guricks (Brüssel) P. u. K.

Hahn, Arthur (München) K.
Hartmann, Ludw. (Dresd.) Sch. u. K.
Hasert, Rudolf (Greifswald) P. u. K.
Hatsh, Harry (New-York) P.
Hatton, J. (London) P.
Hermann † (Genf) P.
Huber, Josef † (Stuttgart) K.

Jadassohn, Salom. (Leipz.) K. u. P.
Jaell, Alfred † (Paris) P. u. K.
Joachim, Josef (Berlin) V. u. K.
Joseffy, Rafael (New-York) P. u. K.
Ippolitoff-Iwanow (St.-Petersb.) K.
Jugel, Paul (Leipzig) G.
Juhász, Aládár (Budapest) P.
Jungmann, Louis (Weimar) K.

Kastner, Emerich (Wien) P. u. Sch.
Keler P.
Kellermann, Berthold (München) P.
Kendell, Baron v. (Berlin) P. u. K.
Kienzl, Wilhelm (Graz) D., K. u. Sch.
Kirsch, Ludwig P.
Klahre, Edwin (Brooklyn) P.
Klindworth, Karl (N.-York) P. u. D.
Kniese, Julius (Aachen) D.
Köhler, Louis † (Berlin) P., K. u. Sch.
Krause, Martin (Leipzig) Sch. u. P.
Krausz, Gustav (Budapest) P.
Krisztinkovics, Béla (Budapest) P.
Kroll, Franz † (Berlin) P. u. D.
Krug P.

Lachmund, Karl von (Minneapolis) Sch. u. P.
Lambert, Alexander (New-York) P.
Lamond, Frédéric (Berlin) P.
Langaard, Siegfr. (Kopenh.) P. u. D.
Lassen, Eduard (Weimar) K., D. u. P.
Lauder (Amerika) P.
Leitert, Georg (Dresden) P. u. K.
Lentze de Cannut, Graf (Bolivia) P.
Lenz, Wilhelm v. † (St. Petersburg) Sch. u. P.
Leßmann, Otto (Charlottenb.) Sch., K. u. P.
Liebling, Emil (Berlin) P.
Liebling, Georg (Moskau) P.
Liebling, Sally (Berlin) P.
Lippi, Carlo (Rom) P. u. D.
Lönen, Louis (Holland) P.
Lomba, Joseph (Bonn) P.
Lutter, Heinrich (Hannover) P.

Maas, Louis (London) P. u. D.
Major Gyula (Budapest) P.
Marek, L. (Lemberg) P. u. D.
Mason, William (New-York) P. u. D.
Metzdorff, Richard (Braunschweig) K., D. u. P.
Meyendorff, Baron Pet. v. (Weim.) P.
Meyer, Max (Magdeburg) P.
Meyer-Olbersleben (Würzburg) K.
Michalowich, Edm. v. (Budapest) K.
Mihlberg P.
Milde, Feodor v. (Weimar) G.
Mosonyi, Michael † (Budapest) K.
Moszkowski, Moritz (Berlin) P. u. K.
Motta-Vionna, José da (Lissabon) P.
Mottl, Felix (Karlsruhe) D., K. u. P.
Müller, Franz † (Weimar) Sch.
Müller-Hartung, Karl (Weimar) D., K. u. V.
Müller, Johann † (Moskau) P.
Müller, Paul (Schweiz) P.

Neilisoff, Nikol. † (St. Petersb.) P.
Neitzel, Otto (Köln) K. u. P.
Nitsch, Arthur (Leipzig) D. u. P.
Nohl, Ludwig † (Heidelberg) Sch.

Orth, John (Boston) P.

Pezzini, F. (Rom) D. u. K.
Pflughaupt, Rob. † (Aachen) P. u. K.
Pinner, Max † (New-York) P.
Pintti, William (New-York) P.
Pohl, Richard (Baden-Baden) Sch.
Pohlig, Karl (Riga) P.
Pollack (Berlin) P.
Porges, Heinr. (München) D. u. Sch.
Posse, Wilhelm (Berlin) H.
Pratt, J. (Chicago) P.
Pruckner, Dionys (Stuttgart) P.
Pückler, Graf (Moskau) P.

Raff, Joach. † (Frankf. a/M.) K. u. Sch.
Ratzenberger, Theod. † (Düsseld.) D.
Rausch, Károly (Budapest) P.
Reisenauer, Alfred (Königsb.) P. u. D.
Remenyi, Eduard (Afrika) V.

Rendano, Alfonso (Rom) P. u. K.
Reubke, Julius † (Pillnitz) P. u. K.
Reuß, Eduard (Karlsruhe) P. u. K.
Richter, Hermann (Dresden) D.
Richter, Julius (Leipzig) Sch.
Riedel, Karl (Leipzig) D. u. K.
Riesberg, F. W. (New-York) P.
Rimsky-Korsakow, Nikolaus (St. Petersburg) K.
Ritter, Karl (München) K.
Ritter, Hermann (Würzburg) P. u. P.
Rosenthal, Moritz (Wien) P.
Roth, Bertrand (Dresden) P.
Rothfeld, Louis (Edinburg) P.
Rubinstein, Joseph † (Bayreuth) P. u. Sch.
Rubinstein, Nikolaus † (Moskau) P., D. u. K.

Saint-Saëns, Camille (Paris) K., P., O. u. Sch.
Sandt, Max van de (Rotterd.) P. u. K.
Sauer, Emil (Hamburg) P.
Scharwenka, Xaver (Berl.) P., K. u. D.
Scholtz, Hermann (Dresden) K. u. P.
Schrader, Bruno (Jena) Sch.
Schreiber, Ferdinand P.
Schröder, Karl (Berlin) D.
Schuler, Max (Frankfurt a/M.) P.
Schwarz, Heinr. (Frankfurt a/M.) P.
Seifriz, Max † D.
Seroff, Alexander † (St. Petersburg) K. u. Sch.
Servais, Franz (Brüssel) C.
Servais, Josef † (Brüssel) C. u. K.
Sgambati, Giovanni (Rom) K., P. u. D.
Sherwood (Boston) P.
Sieber, Rudolf † (Wien) P.
Siloti, Alexander (Leipzig) P. u. D.
Singer, Edmund (Stuttgart) V.
Singer, Otto (N.-York) K., P. u. V.
Sipós, Antól (Budapest) P. u. K.
Smetana, Friedrich † (Prag) K.
Söckeland, Goswin (Hamburg) P.
Speidel, Wilhelm (Stuttgart) K.
Spiro, Friedr. (Berl.) Sch., K. u. P.
Stade, Friedrich (Leipzig) K. u. P.
Stark, Ludwig † (Stuttg.) P. u. K.
Stasny, Ludw. (Frankfurt a/M.) P.
Stavenhagen, Bernhard (Berlin) P.
Stein, Eduard † (Sondershausen) D.
Stradal, August (Wien) P.
Stucken, Frank van der (New-York) D. u. P.
Szendy, Árpád (Budapest) P.

Tarnowski, Ladislaw † (Budap.) P.
Tausig, Karl † (Berlin) P. u. K.
Telbizz, Eugen (Budapest) P.
Tiersch, Otto (Berlin) K. u. Sch.

Urspruch, Ant. (Frankf. a/M.) P. u. K.

Vegh, Baron J. v. (Budapest) K.
Viole, Rudolf † (Berlin) K. u. P.
Vital (Rom) P. u. K.
Voigt, Jean P.
Voß, P.

Weingartner, Felix, Edler von Munzberg (Prag) K., P. u. Sch.
Weißheimer, P.
Westphalen (Berlin) P.
Wieniawsky, Josef (Brüssel) P.
Winterberger, Alexander (Leipzig) P., O. u. K.
Witt, Theodor de (Rom) Sch. u. K.
Wolf, Peter † (Paris) P.

Zarembsky, Jules † (Brüssel) K. u. P.
Zeyl van P.
Zichy, Geza Graf (Budapest) P. u. K.
Zopff, Hermann † (Leipzig) K.
Zschocher, Johannes (Leipzig) K. u. P.

Die letzten Schüler Franz Liszts:

Conrad Ansorge.
William Dayas.
August Göllerich.
Bernhard Stavenhagen.
August Stradal.
Stephan Thoman.

„Euch ist der Meister nah', —
Euch ist er da!" . . . . .

(Goethe, Oster-Hymne.)

Jan. 28. 1893.

Ende.

Santo Domingo.

Inhalt.

Seite

Zur Einführung (Apparitions) 5

1. Orpheus 31

2. Harmonies du soir 54

3. Postludium 94

Die Gesamtsumme der musikalischen Werke Franz Liszts . . . 126

Die litterarischen Werke Franz Liszts 129

Alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Schüler Franz Liszts und der durch seine Lehre direkt angeregten Künstler und Schriftsteller 131